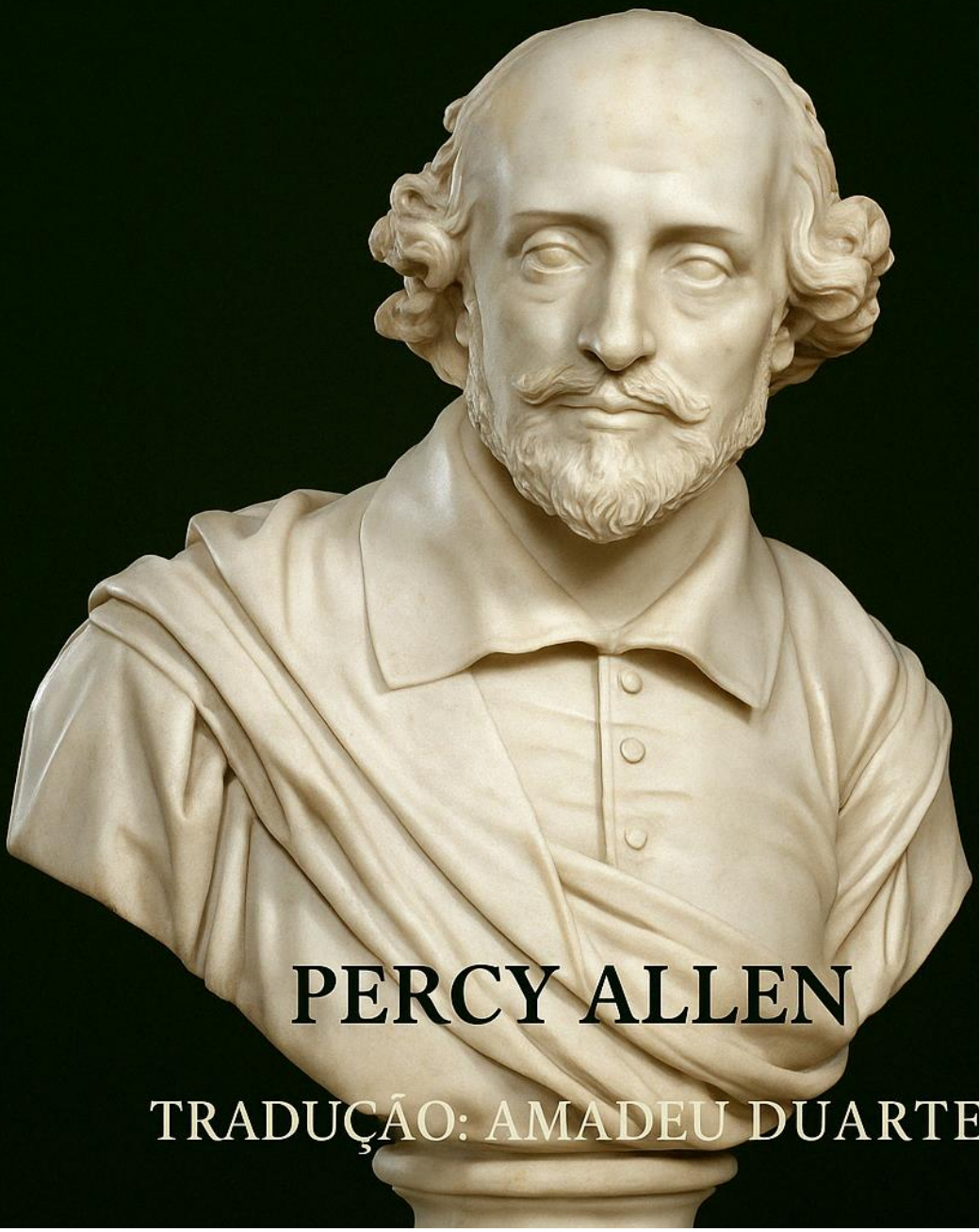
HESTER DOWDEN

CONVERSAS COM ELIZABETANOS QUE REVELAM O MISTÉRIO DE SHAKESPEARE



PERCY ALLEN

TRADUÇÃO: AMADEU DUARTE

DIÁLOGOS COM ELIZABETANOS QUE REVELAM

O MISTÉRIO DE WILLIAM SHAKESPEARE

PERCY ALLEN

RIDER & CO.

NOTA AO SONETO NA PÁGINA DE TÍTULO

O soneto que foi colocado na página de título deste livro foi escrito por "William Shakespeare", em resposta voluntária a um pedido especial feito a ele por Percy Allen – sendo o tema escolha do próprio "Shakespeare". O soneto foi ditado, a partir de outro mundo, pelo seu autor, à amanuense do Sr. Allen, a Sra. Hester Dowden, escritora de escrita automática. Foi escrito na ausência do Sr. Allen, e sem o seu conhecimento. Quando mais tarde o Sr. Allen levantou a questão de que o estilo do soneto não era inteiramente o dos sonetos conhecidos de "Shakespeare", a resposta veio de imediato: "foi escrito para um propósito especial, e pode dizer-se que é um poema construído, em vez de um canto espontâneo, como foram os outros (ver págs. 195–196). Coloque a explicação."

Como a sua primeira linha revela, o soneto trata de "um segredo" que está "guardado dentro de um túmulo". De quem, e onde, é o túmulo, e qual é o segredo escondido dentro dele, são pontos que devem ser deixados à engenhosidade do leitor, até que o mistério, com explicação completa, seja revelado, como será no decurso das páginas seguintes. A ligação memorial no soneto é, obviamente, com Hamlet 1, 1, a cena em que, sobre as ameias do Castelo de Elsinore, Horácio e os outros guardas estão a discutir o desaparecido fantasma. Bernardo. Estava prestes a falar quando o galo cantou. Horácio. E então partiu como um culpado sob uma convocação temerosa... ao seu aviso o espírito extravagante e errante recolhe-se ao seu confim.

AGRADECIMENTOS

Os meus calorosos agradecimentos vão para a minha talentosa amanuense e colaboradora, Sra. Hester Dowden, por ter escrito os manuscritos e por me dar permissão para os utilizar. Ao longo das sessões a minha intermediária foi extremamente prestável, e não poupou esforços para tornar tão fácil quanto possível uma tarefa que, embora voluntariamente assumida e de grande

interesse, foi necessariamente árdua e exigente. A Sra. Dowden deseja que fique claramente entendido que não se considera responsável pelo que produz em escrita automática. As mensagens chegam, e são registadas pela sua mão, que se torna a pena e instrumento dos seus comunicadores. O Coronel M. W. Douglas, C.S.I., C.LE., teve a amabilidade de me ouvir ler-lhe quase todos os manuscritos, e muito me ajudou com sábios conselhos, críticas e sugestões. A sua assistência encorajou-me bastante e a ele apresento os meus agradecimentos, como faço a todos os outros, embora não nomeados, que, de várias formas, me foram úteis.

P. A.

NOTA DO AUTOR

O autor deseja que fique claramente entendido desde o início que ele, e só ele, na sua capacidade individual, é responsável pelo que está registado nestas páginas, que não são patrocinadas por qualquer organização ou grupo, shakespeariano ou outro, com o qual o Sr. Allen tenha estado, esteja, ou venha a estar associado.

ÍNDICE

PARTE UM

I. OS PRELIMINARES

CAPÍTULO
I. INTRODUÇÃO
II. OS ANOS DE PREPARAÇÃO
III. MENSAGENS ATRAVÉS DE VÁRIOS MÉDIUNS

PARTE DOIS

OS ELISABETANOS FALAM

I. EXPLICATIVO
II. PARTILHAS RESPECTIVAS DE OXFORD, SHAKESPEARE E BACON, COMO REVELADO NOS MANUSCRITOS
CONTRIBUTOS DE FLETCHER E BEAUMONT PARA AS PEÇAS
III. AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS COMÉDIAS
IV. AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS TRAGÉDIAS
V. AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS HISTÓRIAS
VI. AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE OS POEMAS SHAKESPEAREANOS
VII. BIOGRAFIA DE WILL SHAKSPERE DE STRATFORD
VIII. LOCALIZAÇÃO E TÍTULOS DAS PEÇAS EXISTENTES EM MANUSCRITO
COMO AS MENSAGENS CHEGARAM
ENVIO DO AUTOR

PARTE TRÊS

OS MANUSCRITOS

I. ALGUMAS NOTAS EXPLICATIVAS E UM PRÓLOGO DE FRANCIS BACON
II. PRIMEIRA CONVERSA COM FRANCIS BACON
III. PRIMEIRA CONVERSA COM WILLIAM SHAKSPERE
IV. PRIMEIRA CONVERSA COM LORD OXFORD
V. TRÊS SONETOS SHAKESPEARIANOS
EPÍLOGO POR LORD OXFORD
APÊNDICE
RESUMO DO ARGUMENTO A FAVOR DE OXFORD COMO SHAKESPEARE

PARTE UM – OS PRELIMINARES

CAPÍTULO I – OS ANOS DE PREPARAÇÃO

Nada, suponho eu, acontece neste mundo “por acaso”, embora a palavra seja conveniente quando não se tem uma explicação real disponível. Os acontecimentos, no meu entender, seguem leis inexoráveis que, no entanto, não deixam de ser leis apenas porque não compreendemos os fenómenos que resultam da sua ação. Estou convencido de que este livro não foi escrito “por acaso”. A sua preparação e publicação foram decididas há muito; mas, uma vez tomada essa decisão, a obra teve de esperar pela sua concretização até que o autor e o seu médium estivessem tecnicamente preparados para colaborar com os comunicadores do outro lado – e também até que, com o advento da paz mundial, ou de uma paz relativa, as raças de língua inglesa do mundo estivessem mentalmente libertas para contemplar mensagens importantes vindas do além. Estamos à beira de uma nova era.

Antes que eu pudesse desempenhar devidamente o meu papel nesta obra, era necessário que me preparasse de duas formas.
Era absolutamente essencial que eu estivesse bem familiarizado com o drama, a literatura e a história isabelina e shakespeariana, incluindo a história contemporânea francesa. Para além disso, teria de estar familiarizado com o trabalho psíquico e com experiências psíquicas de índole mais intelectual – especialmente com a escrita automática, o meio através do qual, na sua maioria, me seria transmitida a informação necessária... Este capítulo explica, de forma breve, como foram cumpridas essas iniciações essenciais.

O autor deste livro nasceu em Croydon, no condado de Surrey, a 13 de outubro de 1873, sendo um de oito irmãos, entre os quais um gémeo chamado Ernest, cujo nome surgirá ocasionalmente nestas páginas.
O meu avô paterno, o meu pai e muitos membros da minha família eram – ou são – advogados a exercer em Londres. Os meus pais, bem providos financeiramente, haviam passado pela experiência então conhecida como “conversão” para uma forma evangelizada da fé cristã. Haviam renunciado ao

“mundo” e tornaram-se membros ativos e entusiastas de uma organização conhecida como os Irmãos de Plymouth.

Naqueles tempos, o conhecimento psíquico era escasso e, naturalmente, encarado com forte repulsa por todas as seitas cristãs não conformistas da época, cujos membros, em geral, tendiam a considerar a exploração de fenómenos psíquicos como algo divinamente proibido e, mais ou menos abertamente, inspirado pelo próprio Satanás. Em consequência, a nós, crianças, a história da Feiticeira de Endor era apresentada como um aviso divinamente inspirado – e permanente – contra a invocação de espíritos de pessoas falecidas.

Os meus professores esqueciam-se convenientemente de que as páginas sagradas da Bíblia estão repletas, do início ao fim, de relatos de manifestações espiritualistas e materializações de vários tipos – seja a mão espiritual que escreveu o presságio da queda de Belsazar na parede do seu palácio, ou as aparições, após a sua “morte”, de Jesus de Nazaré aos seus discípulos, incluindo a visão dele, antes da ascensão final, a conversar com os espíritos de Moisés e Elias no monte.

Para os meus pais, no seu tempo – como também para muitos dos seus contemporâneos – não ocorria que, num mundo de fluxo, mudança e evolução constantes, coisas que estavam corretamente vedadas à vasta maioria de um povo oriental totalmente iletrado poderiam muito bem ser mais do que permitidas a buscadores sinceros da verdade, na Europa, dois mil anos depois.

Como resultado dessas proibições precoces, impostas a um temperamento quase hipersensível, todos os fenómenos ocultos, ainda que despertassem em mim uma intensa curiosidade, enchiam-me, geralmente, de um certo horror e apreensão instintivos, com um assombro misterioso que era, ao mesmo tempo, fascinante e repulsivo. Histórias de fantasmas autênticas devorava-as, quer as ouvisse oralmente ou encontrasse por escrito, embora sempre suspeitasse que, se fosse visitado por uma aparição verdadeira, revelar-me-ia um cobarde. Talvez por benevolente relutância em me assustar, os fantasmas, gentilmente, mantiveram-se afastados.

Contudo, desde tenra infância, e apesar da opinião dos meus pais, compreendi rapidamente que havia algum grau de realidade subjacente a fenómenos como assombrações persistentes em certas casas ou localidades. Concordava com o Rei Lear – muito antes de ter ouvido falar dele – que “nada nasce do nada”. Uma noite, o meu pai, num dos seus raros momentos de contador de histórias, encantou um convidado e a mim próprio com relatos verídicos, que ouvira de um amigo irlandês, sobre acontecimentos formidáveis – pancadas, passos de pés invisíveis, e estranhos toques de sinos – num antigo castelo na Irlanda,

pertencente, creio, à família do Almirante britânico Derby, herói de Camperdown. Ao que parece, nesse sombrio e formidável local haviam sido perpetrados atos tenebrosos. Depressa comecei a perceber que todos esses fenómenos poderiam, em parte, ser explicados de forma ética, como consequência de algum ato tolo ou criminoso de crueldade ou violência. E a conclusão óbvia surgiu: a ordem do universo, neste mundo ou no outro, é, no seu cerne, inexoravelmente moral – e, por conseguinte, mesmo que apenas por prudência, seria sensato reger a conduta pessoal em conformidade.

Mais tarde, quando um amigo próximo meu – médico de profissão – argumentou que o exercício da sua atividade não lhe trazia qualquer prova de uma vida futura, pois via as mentes dos seus pacientes idosos desintegrar-se ao mesmo tempo que os seus corpos, não pude concordar com ele. Estava – e estou – convencido de que o corpo não é mais do que o instrumento físico através do qual o espírito opera. Danifique-se o aparelho de rádio – e que resta da música?

O espiritualismo moderno, no entanto, ao mesmo tempo que me fascinava, também me repelia; e qualquer sugestão interior no sentido de procurar contacto com o oculto era invariavelmente contrariada por um instinto igualmente forte. Algo dentro de mim dizia – e dizia imperativamente: “Não, isso não é para ti!” Acreditava então que essa proibição era definitiva. Hoje penso de outro modo. Aquele aviso, estou convencido, queria apenas dizer: “Ainda não chegou o momento.” Eu estava, mental e espiritualmente, demasiado imaturo para um contacto seguro com os fenómenos misteriosos do além.

Então, um dia, peguei num livro intitulado *The Gate of Remembrance*, de Frederick Bligh Bond, F.R.I.B.A., um autor de quem nada sabia. Este livro, como milhares agora bem sabem, descreve a descoberta dos alicerces da destruída Capela de Nossa Senhora, na Abadia de Glastonbury, com base em direções transmitidas por escrita automática, redigida, na presença do Sr. Bond, por um colaborador, e alegadamente comunicadas por, entre outros, um monge chamado Johannes, que, no século XVI, vivera na própria abadia. Parte dessa escrita estava redigida num dialecto latino usado pelos monges menos instruídos.

The Gate of Remembrance interessou-me profundamente e foi a minha iniciação nas possibilidades da escrita automática como meio de correspondência entre dois estados de existência. Desde o início, fui simpático a esse meio de comunicação, tanto pelas suas vastas possibilidades como pela sua simplicidade e, não menos importante, por evitar os fenómenos físicos mais grosseiros, como as formações ectoplásmicas extraídas principalmente do corpo do médium – um processo que sempre senti instintivamente, e ainda

sinto, ser por vezes prejudicial e sempre comprometedor da dignidade humana. A escrita automática, além disso, embora permita naturalmente margem para fraudes, constitui – desde que exista um médium de confiança e as condições adequadas – um grande avanço relativamente às mensagens soletradas laboriosamente através de movimentos de mesas ou outras formas primitivas de levitação física.

Na sequência desta introdução através de *The Gate of Remembrance*, comecei, embora de forma algo dispersa, a estudar o tema, sem, no entanto, atenuar em nada a severidade daquela proibição interior de que já falei. Esses desenvolvimentos viriam mais tarde.
(*Não confundir com os espíritos controlados pela Sra. Dowden.*)

Entretanto, ia adquirindo rapidamente a outra metade da bagagem mental que me permitiria, um dia, compor este livro. Desde cerca de 1908, participei ativamente nas sessões de um Círculo de Leitura de Shakespeare em Croydon, onde representei e li em voz alta, perante audiência, quase todos os papéis mais pesados de Shakespeare, bem como muitos dos papéis mais leves das comédias – de *Hamlet* para baixo. Com isso, conhecia quase de cor todas as peças mais populares, e possuía um conhecimento razoável de muitos outros dramas isabelinos – experiências que, embora na altura não o soubesse, se revelariam inestimáveis nos anos seguintes.

Quase imediatamente após o meu regresso de França, onde tinha estado ao serviço da YMCA durante 1918, fui contratado pelo *Christian Science Monitor* – o conhecido jornal diário internacional de Boston – como um dos seus críticos dramáticos, trabalho que me obrigou a familiarizar-me profissionalmente com o drama shakespeariano, tanto do ponto de vista do palco como do estudo.

Um resultado importante dessa experiência – um conhecimento essencial para as tarefas que me aguardavam – foi a convicção profunda, amadurecida lentamente, de que Will Shakspere de Stratford não era o autor das peças que lhe eram atribuídas; e de que Francis Bacon, embora de alguma forma profundamente envolvido no mistério, também não era o autor das grandes tragédias, comédias nem dos sonetos.

Por volta de 1925, fui apresentado, por Clifford Bax, à obra pioneira de J.T. Looney, *Shakespeare Identified* (1920), cuja leitura, após alguma hesitação, me convenceu de que Edward de Vere, 17.º Conde de Oxford, era de facto o dramaturgo oculto – embora não tenha escrito todas as peças incluídas no *Folio*, publicação que foi certamente da autoria de um grupo de aristocratas com ligações estreitas aos Veres, aos Sidneys, aos Pembrokes, e também aos Condes de Southampton e de Derby. Os meus próprios livros e estudos sobre estes aspetos de Shakespeare sucederam-se rapidamente. No final da década

de 1930, a minha informação sobre o tema, fruto de longos estudos e investigações, começava a ser relativamente completa, e as minhas conclusões – embora sempre, e necessariamente, sujeitas a revisão – estavam, na substância, sistematizadas e consolidadas.
Entre 1923 e 1934 escrevi sete livros sobre temas shakesperianos, maioritariamente "oxfordianos", e proferi numerosas conferências em seis ou sete países diferentes, incluindo os EUA e o Canadá, entre 1920 e 1939. Escrevi também diversos artigos e panfletos, alguns dos quais chegaram a ser publicados.

Entretanto, com o aumento do conhecimento, o meu interesse pelas questões psíquicas ampliou-se e intensificou-se. Li *Raymond*, de Oliver Lodge, um estudo sobre atividades poltergeist em França, de Camille Flammarion, e também algumas obras de Shaw Desmond – todas marcantes à sua maneira e em variados graus. Mais tarde, conheci pessoalmente Bligh Bond e Shaw Desmond, e voltei a cruzar-me com Sir Arthur Conan Doyle, que já tinha conhecido anos antes, quando ele era apenas conhecido como o criador de Sherlock Holmes e autor de vários romances.

Esse reencontro deu-se num jantar do *Causerie Club*, realizado no *Forum Club*, em Grosvenor Place, provavelmente em 1925. Sir Arthur, convidado da noite, falou-nos com intensa sinceridade e fervor sobre o seu primeiro contacto com o espiritualismo, ocorrido em sua casa em Hindhead, região que me era quase familiar. Fui o primeiro a intervir no debate e, no meu breve discurso, devo ter deixado transparecer o quanto estava impressionado com o que ouvira, pois, no final do evento, uma senhora e a sua filha, ambas desconhecidas, vieram apresentar-se e, com algum embaraço, disseram que desejavam avisar-me dos perigos do espiritualismo, área onde, segundo a senhora mais velha, possuía uma longa e infeliz experiência: "Cheguei à conclusão definitiva de que é algo maligno, e a minha filha e eu achámos nosso dever dizer-lho."

Mais uma vez, aparentemente, fui advertido – desta vez não por uma voz interior, mas por alguém de fora. Conan Doyle, contudo, tinha-me causado uma forte impressão de verdade benigna; e, desde essa noite, comecei a perceber que a minha longa repulsa pelo espiritualismo estava a enfraquecer. Daí em diante, o tema começou a atrair-me irresistivelmente.

Na altura, tinha em minha posse algumas fotografias espirituais da minha avó, a então conhecida atriz Fanny Stirling, no papel da Ama em *Romeu e Julieta*, que interpretara com Irving e Ellen Terry no Teatro Lyceum, em 1882. Essas imagens – da autoria do fotógrafo Boursnell – foram-me entregues pelo ator Ernest Meads, ele próprio espiritualista e então membro da companhia shakespeariana do Old Vic. Tinham sido tiradas vários anos após a morte de Mrs. Stirling, cuja biografia teatral publiquei em 1922. Pouco tempo depois do

meu encontro com Doyle, foi apresentada, numa matinée no Teatro Royalty, uma peça de Aldous Huxley que abordava fenómenos espiritualistas e que foi debatida depois em palco. Entre os participantes estavam Julian Huxley, o reverendo Basil Bourchier e eu próprio. Aproveitei a ocasião para mostrar as fotografias da minha avó e contar a sua história ao público. Quando Bourchier interveio, declarou que os contactos com fenómenos psíquicos eram proibidos por Deus e advertiu solenemente contra esse comércio profano – mas, ao contrário dos seus opositores, não apresentou qualquer argumento lógico para justificar a sua condenação. Saí do teatro com a forte impressão de que os espiritualistas tinham vencido claramente o debate.

Pouco tempo depois, numa reunião do *Thursday Club*, ouvi uma intervenção lógica, contida, admiravelmente clara e absolutamente convincente, proferida pelo secretário de uma das principais sociedades londrinas de investigação de fenómenos psíquicos. Percebi então que a minha oposição estava a vacilar mais uma vez, e senti que teria de "deixar o assunto" ou passar da rejeição à aceitação.
Mas "deixar o assunto" era algo que não conseguia fazer. O destino puxava-me nessa direção.

No outono de 1935, deixei Inglaterra para uma digressão de conferências de três meses pelas principais cidades do leste do Canadá, começando por Quebeque. Daí segui para sul, rumo a Boston e Nova Iorque, regressando a Londres em dezembro. Durante a primavera de 1937, fui acometido por uma nevralgia do trigémeo, e submeti-me a uma operação que me privou do uso do olho direito e me deixou num estado de esgotamento físico e nervoso, ao mesmo tempo que tinha de enfrentar uma série de desastres financeiros de grande magnitude. Em 1939 perdi o meu amigo mais próximo – o meu irmão gémeo, Ernest – e essa última perda deixou-me tão abalado que, por diversas vezes, desejei estar onde quer que ele estivesse.

Incapaz, por um tempo, de ler ou de trabalhar, exceto esporadicamente e por curtos períodos, tive oportunidade e motivo para refletir, com tempo, sobre o sentido da vida e sobre a melhor forma de aliviar a minha difícil situação. Mas, embora as ideias psíquicas fervilhassem constantemente no meu pensamento, não dei passos concretos nessa direção.

Entretanto, sobre o nosso mundo pairavam, cada vez mais densas, as sombras de uma guerra iminente.

Gradualmente, as circunstâncias começaram a melhorar. Então, numa tarde de domingo, provavelmente no verão de 1940, enquanto passeava por Bond Street, reparei que, na Aeolian Hall, estava prestes a começar uma sessão espiritualista conduzida por um médium profissional bastante conhecido. Decidi

assistir, secretamente esperançoso de que um dos videntes anunciados me transmitisse uma mensagem do meu irmão. No entanto, nenhuma mensagem surgiu. Saí do encontro pouco impressionado, nada encorajado e sem qualquer desejo de voltar.

No dia 13 de outubro de 1943, passou o terceiro aniversário da morte do meu irmão. Algumas semanas depois, algo aconteceu. Estava a almoçar num restaurante da zona oeste de Londres com uma amiga de longa data, uma pessoa a quem muito estimava e que, embora eu não soubesse, possuía fortes capacidades mediúnicas. Antes sequer de chegarmos a meio da refeição, a minha companheira interrompeu-se e disse-me:

— Algo estranho está a acontecer! Estou com frio e a tremer. Em mim, isso significa sempre que algo psíquico está a acontecer.

Murmurei palavras de consolo:

— Não fales, Florence; descansa um pouco, isso vai passar.

Então vieram palavras surpreendentes da minha amiga:

— Já sei o que se passa. O teu irmão Ernest está a tentar contactar-te. Ele está a tentar entrar em contacto contigo através de mim.

Ao início fui céptico — até ligeiramente divertido. Estava surpreendido, mas, de certo modo, não muito, pois já tinha imaginado tal possibilidade várias vezes. Devo acrescentar que a minha amiga, embora o tivesse visto uma vez, nunca chegou a conhecer pessoalmente o meu irmão.

Fomos passear até ao St. James's Park e, junto ao lago, entre as aves, sentámo-nos a conversar sobre assuntos psíquicos. Dois dias depois, recebi da minha amiga uma carta com o seguinte teor:

"O teu irmão deve ser uma pessoa muito determinada. Recusa-se a deixar-me em paz e insiste que tu e ele têm de entrar em contacto. Queixa-se de que estás 'letárgico'. Aconselho-te vivamente a estabelecer contacto com um médium acreditado."

A minha amiga acrescentava ainda que três nomes próprios lhe tinham surgido claramente na mente. Embora ela não soubesse, os nomes correspondiam a um irmão sobrevivente, à viúva do meu irmão falecido e à irmã desta — pessoas que a remetente não conhecia, nem, provavelmente, jamais ouvira falar.

Na minha resposta, admiti a tal “letargia”, enquanto lutava com dúvidas e proibições enraizadas. Ainda assim, escrevi a pedir conselhos ao meu amigo Bligh Bond, que me respondeu prontamente com uma carta de apresentação para uma médium londrina bem conhecida — Mrs. Hester Dowden — com quem já tinha colaborado com sucesso. Escrevi-lhe, então, e fui imediatamente recebido. Agora, finalmente, estava prestes a entrar naquele terreno até então proibido! Sentia uma curiosidade ansiosa, mais do que uma expectativa definida, um certo espanto também — mas estava decidido a manter-me calmo, sereno, e a não me deixar dominar por quaisquer emoções.

Após alguns minutos de conversa preliminar, diante de uma lareira acesa, a médium perguntou-me se eu desejava comunicar com algum familiar. Respondi que sim. Mrs. Dowden trouxe então um tabuleiro Ouija, uma espécie de tabuleiro de xadrez com as letras do alfabeto dispostas nas casas. Foi-me dito que três entidades — duas mulheres e um homem — estavam prontas para comunicar comigo. Perguntou-me qual delas eu preferia ouvir. Respondi, com sinceridade, embora sem muita galanteria:

— O homem.

Colocámos então as mãos ligeiramente sobre o indicador móvel — a minha mão sobre a dela — e a médium pediu em voz alta o nome do comunicador. Após uma ligeira hesitação, o nome *ALLEN* foi claramente soletrado, seguido duas vezes do nome próprio *ERNEST*, a segunda vez com um floreado à volta das letras ST — que se encontram juntas no tabuleiro. Estava ali o meu homem!

O tabuleiro foi posto de lado. Mrs. Dowden pegou num lápis e papel e começou imediatamente a escrever automaticamente em resposta às perguntas que eu ia fazendo em voz alta. As primeiras palavras foram ditadas pelo guia espiritual da médium, Johannes. A abertura dizia:

Johannes. Este é o teu irmão, Percy.
Ernest. Estou contente por falar contigo. Tenho estado muito contigo, muito perto, mas não conseguia transmitir a minha mensagem.

E assim começou uma série de conversas que, naturalmente, começaram por ser de carácter íntimo e pessoal, mas que logo evoluíram para uma continuação, entre dois mundos, das nossas discussões sobre Shakespeare — iniciadas muitos anos antes, ainda nesta vida. Essas conversas shakesperianas com o meu irmão não são reproduzidas integralmente neste livro, mas são incluídos alguns excertos, para comparação com as comunicações que — embora na altura “nem sonhasse com isso” — viria mais tarde a receber diretamente dos próprios elisabetanos envolvidos. Ernest, a

partir da sua esfera de existência, corroborou, no essencial, a maioria das minhas conclusões sobre Shakespeare, transmitindo-me, além disso, muita informação que, embora não verificável de imediato, sempre me pareceu plausível e até provável, apesar de estar muito para além dos meus conhecimentos terrenos.

Quando, muitos meses depois, a nova informação shakesperiana que o meu irmão me vinha transmitindo com intervalos de algumas semanas começou a esgotar-se, perguntei-me naturalmente se, agora que parecia aberta a via de comunicação com outras esferas da existência, não seria possível obter mais conhecimento através de entidades que soubessem mais do que Ernest sobre o que realmente acontecera no tempo da rainha Isabel I — ideia reforçada pelo facto de saber que, nessa mesma altura, outro participante estava a receber, através da mesma médium, mensagens sobre o Fundador da religião cristã, alegadamente vindas do espírito de um contemporâneo seu bem conhecido.

O meu raciocínio foi o seguinte: “Se conseguimos contactar com pessoas de há dois mil anos — e parece que conseguimos — porque não também com os elisabetanos?” Não esquecera, aliás, uma informação que me tinha sido dada há muito tempo, em transe, por Mrs. Grace Cooke: que Francis Bacon, Lord Verulam, se interessava muito pelo meu trabalho e que, um dia, poderia vir a falar comigo diretamente. Decidi, portanto, perguntar a Johannes se seria possível — e viável — trazer Lord Verulam até mim. Johannes respondeu afirmativamente. O resultado foi a série de escritos que são reproduzidos e comentados mais adiante neste livro.

Posteriormente — como será visto — Will Shakspere de Stratford-upon-Avon, e por fim o próprio Lord Oxford, formaram um trio notável de comunicadores que, cada um à sua maneira, revelaram, do princípio ao fim, o mistério de Shakespeare.

Permite-me concluir este capítulo com um breve lembrete aos meus leitores de que, como foi registado nas páginas anteriores, a Providência, ao que parece, vinha-me preparando, há mais de cinquenta anos, para desempenhar o meu papel numa obra que, espero e acredito, será o meio de desvendar, de uma vez por todas, o mais fascinante e esquivo mistério do seu género que até agora foi apresentado às nossas mentes humanas. De um lado como do outro, estamos de acordo em que chegou finalmente o momento de tornar a verdade clara.

CAPÍTULO II
INTRODUTÓRIO

No mês de Maio de 1920, viajei de Euston até Liverpool, de onde partiria num paquete da White Star com destino a Nova Iorque. A meio da viagem para norte, entrei em conversa com uma senhora sentada à minha frente, que me disse ser irmã de Lord Allenby, então sob os holofotes da opinião pública como o recente vencedor de Jerusalém. Quando lhe contei que estava prestes a iniciar uma digressão de conferências nos Estados Unidos, ela disse: "O meu amigo, Sir Arthur Conan Doyle, está neste momento a dar conferências na América sobre espiritismo", e acrescentou que tanto ela como o marido – a quem me apresentou – eram ambos espiritualistas, e que tinha falado recentemente com Napoleão Bonaparte, que se reconciliara com Josefina de Beauharnais, de quem estivera afastado durante muito tempo.

A minha companheira de viagem era uma pessoa encantadora, embora me parecesse um pouco louca, pois eu não acreditava na possibilidade – nem na realidade – de quaisquer comunicações sensatas com os espíritos dos falecidos. Se me tivessem dito, então, que um quarto de século mais tarde eu viria a editar – e a co-autor – um livro cujas muitas páginas estariam preenchidas por conversas pessoais minhas sobre o mistério de Shakespeare com Francis Bacon, Lord Verulam, Edward de Vere, 17.º Conde de Oxford, e William Shakespere de Stratford-upon-Avon, teria considerado tal profeta como estando em avançado estado de colapso mental. No entanto, aqui estou eu, a escrever o prefácio precisamente de tal livro!

Através da intervenção de um médium dotado, com larga experiência e de integridade inquestionável, tenho vindo, há já vários meses, a conversar com os três elisabetanos acima mencionados, dos quais, por vezes mediante simples questões, outras por sua própria iniciativa, obtive uma série de respostas e explicações que, tanto quanto sei, forneceram, com algum detalhe e pela primeira vez, uma solução definitiva para o mistério de Shakespeare, incluindo o relato da inofensiva conspiração pela qual o nome do autor principal, e dos seus colaboradores, foi até agora mantido oculto. Este trabalho foi realizado com a cooperação voluntária do espírito-guia do meu médium, Johannes, sem cuja assistência nada de satisfatório teria sido possível.

Antes de estar em condições de desempenhar com competência o meu papel em conversa tão insólita, foi, naturalmente, absolutamente necessário que me familiarizasse profundamente, não só com as peças de Shakespeare, tanto no palco como no estudo, mas também – e isto é igualmente importante – com certas fases da história elisabetana, particularmente no que diz respeito à vida de Edward de Vere, 17.º Conde de Oxford, e do seu círculo próximo. Foi ainda

essencial possuir um conhecimento prático sólido da história contemporânea, e, em parte, da literatura, de França e da Escócia.

Por fim, como medida preliminar adicional, tive de estudar os fenómenos psíquicos e de me familiarizar com os métodos de vários médiuns, quer escritores de escrita automática, quer oradores em transe; e tive de me habituar a receber e responder a comunicações de entidades espirituais que me falavam do além. Só depois de cumpridas devidamente estas condições prévias poderia enfrentar, com tranquilidade e confiança, a tarefa única e responsável para a qual, segundo me foi assegurado do outro lado, havia sido anteriormente escolhido e por eles influenciado, instruído e ajudado.

Acrescentarei ainda que a sinceridade de propósito, uma certa dose de desinteresse pessoal e um genuíno desejo de apurar, tanto quanto possível, toda a verdade dos factos, foram outras qualificações cuja ausência poderia ter-me barrado permanentemente o caminho. Suspeito que a mera curiosidade ociosa também teria sido um obstáculo, tal como uma emoção intensa teria constituído um entrave. Tarefas deste tipo devem, ao que parece, ser abordadas num estado de espírito calmo, vigilante e simultaneamente receptivo e benévolo. Tais são, em suma, algumas das qualidades que permitirão a Johannes abrir os seus bem guardados portões.

Os processos pelos quais fui gradualmente preparado, década após década, para a execução da minha tarefa foram plenamente explicados nas páginas anteriores e não carecem aqui de nova consideração. Agora, ao olhar para trás, consigo discernir claramente – embora não o conseguisse então – um propósito benévolo e divino que me conduziu com determinação – por vezes com o meu entusiástico consentimento, outras vezes fortemente contra a minha vontade – de actividade em actividade e de experiência em experiência, até que, por fim, ainda que aos tropeções, os meus pés se firmaram no caminho traçado e o meu olhar se voltou para o objectivo longínquo.

A minha forte convicção é que, nesta era de sofrimento global e de desilusão material, a investigação psíquica, levada a cabo com fidelidade, espírito crítico, cuidado e serenidade, poderá ainda revelar-se o melhor meio para o avanço do conhecimento humano e para o desenvolvimento da compreensão espiritual que até agora se abriu à inteligência dos homens ponderados. Com o fim da guerra mundial, abre-se uma nova era para os habitantes deste planeta.

Os meus comunicadores do outro lado dizem-me que decidiram – e, sem dúvida, acertadamente – aguardar a chegada da paz antes de, na expressão do próprio Francis Bacon, apresentarem novas verdades, incluindo a do mistério de Shakespeare, à contemplação da raça humana.

*O meu irmão, Ernest, assegura-me que foi colaborador ao longo de todo este processo.

Fique, no entanto, bem claro que este livro não é um tratado sobre espiritismo, nem um ensaio sobre o futuro da humanidade. Trata-se de uma tentativa de esclarecer, de uma vez por todas, através da comunicação direta com três grandes figuras da era elisabetana – três elementos centrais do grupo de Shakespeare – o complexo mistério na tentativa de cuja resolução me encontro envolvido há mais de vinte anos, e sobre o qual o mundo das letras tem vindo a debater-se e a digladiar-se há mais de dois séculos.

As páginas que se seguem provam, incidentalmente, na opinião do autor, a sobrevivência pessoal do espírito após a morte e a possibilidade, bem como a desejabilidade, de um intercâmbio franco e inteligente entre os habitantes deste planeta e os do mundo (ou mundos) espiritual(is), mas essas verdades foram já demonstradas há muito para satisfação de milhares de investigadores de mente aberta. O meu propósito aqui é, em primeiro lugar, Shakespeariano, e em segundo, em parte, histórico.

Eis outro aspeto do que este livro poderá anunciar. Os leitores que aceitarem como provada a minha tese concordarão que as potencialidades assim abertas são vastas e de extrema importância; pois, se uma série de factos literário-históricos pode ser revelada – ou, pelo menos, desenvolvida – através de conversas com aqueles que estiveram envolvidos na sua génese, então, ao que tudo indica, o mesmo poderá suceder com outros casos semelhantes; e a nossa imaginação pode deleitar-se com as possibilidades imensas que assim se descortinam.

Será, evidentemente, absolutamente necessário proceder com a maior prudência e verificar com o máximo rigor todas as reconstituições do passado que nos cheguem, de tempos a tempos, do outro lado. Mas parece termos aqui aberto um novo método de ensinar e aprender história. Este é, ao que tudo indica, o significado das palavras que me foram dirigidas por um conhecido médium londrino a 16 de Outubro de 1944, apenas onze dias após o meu primeiro contacto com Francis Bacon, e antes de eu ter compreendido plenamente o alcance de tudo quanto se estava a iniciar. Eis um excerto dessa mensagem, impressa de forma mais completa numa página posterior:

“Estás a fazer história de grande valor educativo para a geração futura. É um trabalho histórico, e vai passar a integrar um novo sistema educativo de ensino da história mundial.”

Hoje creio compreender o sentido dessas palavras, que, na altura, me eram apenas vagamente inteligíveis.

Permitam-me agora abordar, desde já, certos argumentos que os meus opositores — que poderão ser numerosos — provavelmente levantarão contra a validade deste livro.

O primeiro desses argumentos é a chamada “teoria do subconsciente” – a alegação de que estas supostas conversas com figuras elisabetanas, e outras, incluindo dois membros da minha família, não passam de produto da minha própria mente subconsciente, trabalhando em colaboração com a da minha amanuense, médium de escrita automática. Os resultados e conclusões seriam, portanto, segundo esta teoria, meras efusões subjectivas, desprovidas de qualquer validade histórica ou de outro tipo.

Essa alegação, no entanto, não resiste a cinco minutos de análise. Para começar, pressupõe uma intenção deliberada de enganar por parte do meu “subconsciente” – seja lá o que for que essa palavra mística signifique. Ora, a minha mente consciente, embora sobrecarregada com a sua boa quota de fragilidades humanas, é, como afirmo resolutamente, uma mente naturalmente sincera e aberta.

Sou, na frase de Hamlet, “honesto à minha maneira” e tão consciente da mentira que, se alguma vez cedo à tentação de uma falsidade, por mais trivial que seja, costumo ser imediatamente desmascarado. Segue-se, portanto, que, se a teoria do subconsciente fosse válida, então, por alguma razão insondável, a minha consciência desperta e a subliminar estariam em guerra mortal, sendo que esta última tentaria induzir a primeira a aceitar como verdadeiras uma longa série de falsidades!

Além disso, muitas das declarações feitas pelos meus alegados comunicadores – verdadeiras ou falsas (e nenhuma me parece impossível) – estavam completamente fora do meu conhecimento e além das minhas suposições hipotéticas. Sempre que discordava do que me era transmitido, ou detectava uma contradição aparente ou mesmo uma improbabilidade, questionava a afirmação, e, quando não aceitava a resposta, registava a minha incapacidade de concordar.

Dou alguns exemplos, escolhidos quase ao acaso. Será verosímil que eu me tenha sugerido a mim mesmo o que Francis Bacon e os seus colaboradores me disseram — que foi Lord Southampton quem escreveu as suas próprias dedicatórias a *Vénus e Adónis* e *Lucrécia*? Ou que Will Shakspere escreveu este último poema após uma aposta feita certa noite na Mermaid Tavern? Seria crível que eu tivesse imaginado que Fletcher e Beaumont foram, como me foi assegurado, largamente responsáveis por *A Megera Domada*, e que colaboraram noutras peças menos populares atribuídas a Shakespeare? Ou que Lord Oxford fez uma segunda visita a Itália em 1602? — um acontecimento

que me teria parecido altamente improvável, não fora o próprio Oxford apresentar-me razões perfeitamente plausíveis e naturais para tal viagem! E, por fim, quem ensinou à minha amanuense o talento de escrever belíssimos sonetos “shakesperianos”, completamente fora das suas capacidades e das minhas?

Supondo que tudo isto são — como acredito — factos, e considerando este livro como um todo coerente, não será mais simples e racional aceitar que estas informações me foram transmitidas por inteligências que as conheciam? A autora dos escritos não teria mais possibilidade de as fornecer do que eu, nem lhe dava, em geral, a mínima indicação das perguntas que iria fazer. Em inúmeros casos, nem sequer poderia tê-lo feito, pela simples razão de que nem eu próprio sabia o que iria perguntar — sobretudo quando surgia um comunicador inesperado, forçando-me a improvisar questões no momento, o que não impedia, de modo algum, a Sra. Dowden de muitas vezes começar a resposta antes que eu terminasse a pergunta!

A teoria do subconsciente, a meu ver, não faz sentido. Recuso-me a aceitar que o meu subconsciente seja omnisciente ou quase omnipotente. O bom senso não permite tal conclusão, e não vejo necessidade de me alongar mais sobre o assunto.

Outras teorias já me foram sugeridas, como a de que a Sra. Dowden e eu teríamos "atingido um reservatório de memória histórica". Outro crítico fala de “um fluxo de consciência elisabetana”, e não me admiraria se, dentro em breve, alguém, tentando explicar os tais sonetos elisabetanos, venha propor que estes resultaram de um passeio subconsciente, meu e da minha amanuense, por prados de melodia elisabetana, “onde aves melodiosas entoam madrigais”.

Voltando agora ao tom sério, resta a possibilidade de que o médium e o assistente tenham, de forma totalmente inocente, sido enganados por alguma entidade mal-intencionada, ou várias, disfarçadas sob nomes famosos do período elisabetano.

Essa suposição, no entanto, pode ser refutada com a mesma facilidade que as anteriores. A minha colaboradora é, provavelmente, a mais capaz e experiente escritora de escrita automática viva actualmente. A sua integridade é irrepreensível, e o seu espírito-guia é uma inteligência elevada, que seria presunçoso da minha parte elogiar. Ele não permite que nenhuma entidade insincera se manifeste, embora se deva sempre lembrar que, no mundo espiritual, há entidades capazes de enganar e de se fazer passar por outras. Não são infalíveis nem omniscientes e podem, inadvertidamente, cometer erros. É necessário manter-se sempre vigilante; um nome, por si só, nunca deve ser aceite como garantia. O assistente deve ter um desejo genuíno e

único de chegar à verdade, e ao avaliar as comunicações, deve usar continuamente a sua sabedoria, conhecimento, julgamento e bom senso. Não há outro modo de “ter certezas”.

Surge aqui mais uma questão. Se a Sra. Dowden e eu, ao longo destes meses, estivéssemos em contacto constante com espíritos mentirosos, ou, como frequentemente me têm dito, com “demónios” que lograram iludir ou enganar o espírito-guia, qual seria, e qual tem sido, o seu propósito em fazê-lo? O que teriam a ganhar com tamanho esforço, com o único objectivo de nos enganar? Se o seu objectivo fosse simples diversão frívola, não teriam certamente conseguido obtê-la de forma mais fácil noutro lado?

Pois se tivessem falado disparates sobre assuntos elisabetanos, eu tê-los-ia rapidamente desmascarado e, se as respostas me parecessem insatisfatórias, teria imediatamente abandonado o processo. Em ambos os mundos, repito, as coisas acontecem por razões, e as razões para escrever este livro estão expostas, de forma clara e — assim espero — convincente, nas páginas que se seguem.

Além disso, todos os meus comunicadores falam de forma coerente com a sua personalidade. O estilo do meu irmão é muito próprio e reconhecidamente o mesmo que utilizava nas nossas conversas em vida. Nada tem a ver com o da minha avó, a actriz Mr. Stirling. E, voltando aos elisabetanos, o discurso de Will Shakspere, de Stratford, em nada se assemelha ao de Lord Oxford. Will, filho de um pequeno proprietário rural, é jovial, vivaz, directo, independente, franco, muito inteligente, mas sem refinamento cultural – um típico homem de teatro. Já a conversa de Lord Oxford revela um temperamento gentil, sensível, poético – modesto, idealista, um grande amante da beleza, desprovido da força e energia que Will de Stratford exibe constantemente.

O discurso de Lord Verulam aproxima-se mais do de Oxford: ambos são homens de grande cultura, ambos apreciam o uso de símbolos, muitos dos quais de grande beleza poética e precisão expressiva. No entanto, Verulam, sendo um grande jurista, é naturalmente, e também por formação, mais reservado no modo de falar e, tal como no seu tempo elisabetano, continua a ser o homem do mistério – e bem mais o crítico sagaz e conselheiro prudente do que os outros dois. No conjunto, são três figuras encantadoras, com as quais foi um privilégio – além de um prazer – conversar. “Nós os três,” como diz Lord Oxford, “somos o teu enredo.”

Quando transmiti a Lord Oxford o desafio lançado por vários amigos e familiares meus – que eu “pusesse à prova os espíritos” sobre as suas crenças em Deus e nas verdades fundamentais do Cristianismo – a resposta suave de Oxford foi esta:

“O teu crítico parece saber muito mais sobre demónios do que nós. Podes dizer-lhe que acreditamos em tudo aquilo em que acreditam os homens sábios e piedosos.”

Lord Verulam respondeu num tom semelhante, acrescentando:

“Ele (o crítico) terá tempo de aprender.”

Will Shakspere, como seria de esperar, foi irreverente; e por isso não o cito palavra por palavra, para não causar ofensa. No entanto, a sua resposta não teve qualquer malícia e, na sua própria terminologia, seria descrita como “bem-disposta”. Todas as três respostas foram características dos homens que as proferiram, e todas repudiaram qualquer conhecimento dos “caminhos dos demónios”, que tantos habitantes deste planeta parecem possuir.

Aqui está outro ponto importante! Se, como é natural, alguns leitores se perguntarem por que razão estes elisabetanos parecem ter mudado tão pouco nos três séculos e meio decorridos desde que habitaram a Terra, a minha resposta é que, segundo compreendo, nenhum espírito pode regressar ao nosso plano, ou nele operar, sem, temporariamente e até certo ponto, despir os progressos e o estado em que se encontra actualmente, e reassumir, em certa medida, a vestimenta mental e até física da sua última encarnação.

Quer se apresente visivelmente perante nós – como aparição ou “fantasma materializado” –, quer, através de um médium, nos envie mensagens escritas ou faladas, deverá sempre fazê-lo de uma forma que nos seja imediatamente reconhecível. Só assim poderá garantir uma identificação tão imediata e satisfatória, o que não seria possível se regressasse com a aparência mais elevada – ou, pelo menos, diferente – que agora possui.

Esta explicação parece-me lógica, sensata e comprovada por inúmeros casos relatados em diversos livros sobre o assunto. Um bom exemplo, neste volume, é a forma claramente – e, evidentemente, deliberadamente – “shakespeariana” dos três sonetos ditados, a meu pedido, à Sra. Dowden por Lord Oxford, em Agosto de 1945, e impressos nas páginas 155 e 156 deste livro.

Por fim, antes de emitir juízos sobre estes fenómenos misteriosos, nenhum leitor de mente aberta deverá ignorar nem deixar de considerar os lentos processos de preparação e formação de que fui objecto, e que este livro documenta. Torna-se perceptível, nesta sequência ordenada de acontecimentos, algo que sugere uma intenção deliberada, por parte de certos habitantes do Além, de me utilizarem para um propósito especial; escolha que se deve, segundo me foi dito, em primeiro lugar, a uma minha anterior encarnação na era elisabetana, e em segundo, a certas “aptidões naturais” que me foram concedidas pela herança e pelas circunstâncias.

Basta de prefácios! A minha convicção pessoal é que este livro resolve, de forma definitiva e, de uma vez por todas – embora não completamente em todos os pormenores – o mistério de “Shakespeare”, que durante tantas décadas tem fascinado e iludido incontáveis admiradores e estudiosos do nosso dramaturgo nacional.

Uns partilharão da minha opinião; outros, com igual convicção, a rejeitarão; um terceiro grupo suspenderá o juízo; e alguns limitar-se-ão a troçar. Cada leitor, após pesar cuidadosamente as provas, terá de tomar a sua própria decisão. A minha, há muito, está tomada.

CAPÍTULO III
MENSAGENS RECEBIDAS ATRAVÉS DE VÁRIOS MÉDIUNS

Em diversos momentos, desde o Outono de 1909, sentei-me com vários médiuns londrinos reputados – nenhum dos quais, tanto quanto sei, tinha conhecimento prévio de mim ou do meu trabalho literário-histórico. Quando me reuni com dois deles – Miss Topcott e a Sra. Beaked –, ambas marcadas através da *London Spiritualist Alliance*, nenhuma sabia o meu nome nem sequer o meu sexo, sendo prática habitual da L.S.A. marcar as sessões com a simples indicação: “Um assistente comparecerá ao meio-dia.”

A Sra. Cooke sabia o meu nome, mas não creio que alguma vez tivesse ouvido falar de mim. A Srta. Florence Blair é uma estimada amiga de longa data, mas não se considera estudiosa de Shakespeare, e o seu conhecimento do meu trabalho, no seu lado elisabetano, é bastante limitado. Pode afirmar-se, pois, sem receio de contestação, que nenhuma destas quatro senhoras poderia ter estado em qualquer tipo de conluio comigo – consciente ou inconscientemente. Tão simples explicação deve ser excluída, por não se coadunar com os factos.

Sessão com Grace Cooke, 15 de Dezembro de 1942

“Recebeste instruções (de um ‘plano superior’), instruções que se cristalizaram. Mais te será dado, se entrares em contacto com um grupo que será utilizado contigo. Tens uma missão. Antes de deixares o corpo físico, haverá uma culminação da obra da tua vida na evolução espiritual...

Estou num ambiente que se assemelha, quase, a uma Loja Maçónica, em planos elevados. O livro é como um edifício de arquitectura. Deve ser exacto e perfeito na verdade. Ainda há algum trabalho de investigação a fazer para este livro. Não és o único autor. Foi planeado pelo Mestre, que está no caminho da educação – o Caminho da Sabedoria. Ele ajudou a formular as ideias na tua

mente, no teu subconsciente. Podes contar com toda a ajuda possível, tanto na protecção como na difusão mundial.

Estou consciente do espírito de Francis Bacon, da sua luz brilhante. Vejo claramente uma vela acesa a brilhar. Já recebeste orientação e inspiração dele. Numa encarnação anterior foste irmão da Ordem Rosacruz. Viveste ao mesmo tempo que Bacon. Não me é permitido revelar a tua identidade, mas aqui a palavra WYKEHAM surge claramente associada a ti, nesse tempo..."

Johannes não se esqueceu de ti e está bastante solidário. Receberás comunicações independentes como esta de tempos a tempos. Entretanto, tu e mais uma outra pessoa recebereis provas extraordinárias ou marcantes (palavra ilegível), que terão valor espiritual, bem como interesse material… a tua voz irá para o ar; falarás, e serás ouvido por milhões.

10 de Novembro de 1943
P.A. (à Sra. Cooke em transe): Disse-me, da última vez que estive aqui, que Francis Bacon estava interessado no meu trabalho. Tem algo mais a acrescentar sobre esse assunto?

Sra. Cooke: Francis Bacon está interessado no teu trabalho, e foi sob a sua orientação que vieste ter comigo. Bacon faz parte do grupo de homens que estão a usar-te. Francis Bacon virá e ajudar-te-á. Pode falar contigo directamente da próxima vez que vieres. Sei que estes grandes espíritos desejam concretizar uma determinada obra, com um bom propósito.

A maioria destas comunicações — ou melhor, predições — embora me fossem incompreensíveis na altura, são agora vistas como inteiramente pertinentes e espantosamente precisas nos seus detalhes, tendo em conta que foram feitas em Dezembro e Novembro de 1942 e 1943, e que a minha primeira conversa com Bacon — praticamente inimaginável ainda poucos meses antes — teve lugar a 5 de Outubro de 1944.

Quando a Sra. Cooke se referiu ao livro vindouro como tendo de ser "arquitectónico na forma", "exacto e perfeito na verdade", e ainda a precisar de um pouco mais de investigação preliminar, eu não sabia a que livro se referia, embora hoje o reconheça, com absoluta certeza, como sendo este que o leitor tem agora diante de si.

Quando, além disso, me disseram que seria ajudado por um "Mestre, que estava no Caminho da Sabedoria", não me ocorreu — embora o soubesse — que "Wit and Wisdom" (Espírito e Sabedoria) são nomes usados para Oxford e Bacon na peça semi-shakespeariana *Sir Thomas More*.

Quanto à predição da Sra. Cooke de que eu iria dedicar-me a uma obra que teria circulação mundial, fui naturalmente céptico; pois, embora vários dos meus livros tenham tido vendas razoavelmente boas, considerando os temas e o modo como os tratei, nunca tive a presunção de pensar que alguma vez viria a produzir algo que se disseminasse amplamente entre o público leitor. Essa predição, no entanto, permanece ainda por cumprir.

E, quando a Sra. Cooke começou a relacionar essas predições com os nomes de Francis Bacon, William Wykeham e com o espírito-guia ancestral da Sra. Dowden, Johannes, como poderia eu saber que as suas palavras seriam, em breve, confirmadas em todos os detalhes por Lord Verulam, Lord Oxford e William Shakespeare, numa série de conversas que são aqui transcritas, palavra por palavra, nos capítulos seguintes?

Quanto à afirmação de que eu não sou o único autor deste livro, há muito que sinto que isso é verdade em relação a todos os meus escritos sobre temas elisabetanos — mesmo admitindo que não tenham sido ditados directamente do além. Tenho afirmado frequentemente, nos últimos doze anos, tanto em público como em privado, que senti constantemente, durante a elaboração desses escritos, a acção eficaz de uma força superior a trabalhar através de mim.

Outro pormenor curioso é este: quando, já perto do final de 1940, a Sra. Cooke mencionou a “vela acesa” de Bacon e a sua “luz brilhante”, é pouco provável que soubesse — e eu certamente não sabia — que Bacon escreveu ao Rei Jaime em 1614 dizendo que “a minha boa e velha senhora [a Rainha Isabel] teve a bondade de me chamar a sua ‘vela de vigia’”.

Walt Whitman – A 15 de Dezembro de 1942, a Sra. Cooke transmitiu-me a seguinte mensagem:

“Existe o desejo de te ajudar, vindo de Walt Whitman. Ele é um dos membros do grupo americano que te está a ajudar.”

Quando recebi esta mensagem, desconhecia o facto de que Whitman era, aparentemente, psíquico, e que se interessava vivamente pela questão da autoria shakespeariana. A revista da *American Society for Psychical Research* de 1931 relata que uma aparição de Walt Whitman surgiu ao seu amigo íntimo, o poeta americano Horace Traubel (1859–1919), quando este estava no leito de morte. A história é contada por Flora Macdonald Denison, que se encontrava presente. Traubel, no seu *With Walt Whitman in Camden* (1904), regista as seguintes palavras literais de Whitman:

“Sou firmemente contra Shakspere – refiro-me ao homem de Avon, o actor; quanto a Bacon, bem… não sei.”

Interrogado por outro amigo: “Estás disposto a afirmar que as peças foram escritas por Bacon?”, Whitman respondeu:

“De modo algum – não estou preparado para ir tão longe, apenas digo que não foram escritas por William Shakspere, o actor.”
(*Citado na revista *Shakespeare Fellowship Quarterly*, secção americana, Julho de 1945: "Whitman on the Authorship".)

Sessão com Miss Topcott, 16 de Outubro de 1944

“Há uma grande letra O [Oxford?], que implica poder de esclarecimento, com grandes e importantes consequências para a humanidade – uma obra que vale realmente a pena... O teu conhecimento é suficiente. Já lá está tudo. Podes parar de procurar. Coloca agora tudo por escrito, e não duvides de ti mesmo. Estás a escrever uma história de grande valor educativo para a geração futura.”

Mensagem “de O”:

“A busca é por algo que eleve todos do marasmo; mas será necessária ajuda psicológica. Tal ajuda virá de mim; mas tu próprio és um psicólogo. Isto conduzirá a uma… Quero sublinhar que deves manter-te natural em todo o processo. Fica fiel às tuas ideias. Vejo um livro com capa escura.”

Aqui o espírito-guia de Miss Topcott, “Teacher”, continua:

“Tens reprimido ideias por prudência; mas ele aconselha-te a não reprimires nada, mas sim a ‘assumir tudo’, depois de considerares o assunto de todos os ângulos. Chegarás à solução e ao procedimento correctos. Não tenhas medo! Tudo está a ser bem ponderado. Trata-se de reabilitação e do sistema educativo do ensino da história no futuro.”*

Aqui surgiu a letra F [Francis Bacon], com a seguinte mensagem:

“Quando escreveres o livro, por favor, tem fé no teu próprio conhecimento e não sufoques nada. Tudo foi previsto desde o início: que seria revelado, e que tu, pelas tuas aptidões naturais, foste escolhido, desde sempre, para seres um líder nesta obra.”

“Vejo o nome ARCHER. Tenho uma mensagem para ti da parte de Archer, que pergunta se alguma vez pensaste num Archer em ligação com o teu trabalho? Archer tem estado a ajudar-te. Ele diz: ‘Não te deixes confundir.’ Archer tem um olhar muito penetrante. Ele diz: ‘Sê tu mesmo – todas as perguntas serão devidamente respondidas, quer venhas a partir, quer permaneças na Terra.’ Archer diz que era algo céptico em vida. Agora vê isso claramente, mas queria apenas ter a certeza. Agora fará as pazes ajudando-te a ter a certeza a dobrar.

Há muitas peças soltas para montar nesse quebra-cabeças. Agora está satisfeito. És a cabeça de um movimento para levar isto adiante, e do nosso lado, depositamos em ti a confiança."

Sessão de 23 de Março de 1945 –

Miss Topcott em transe. O Doutor (Teacher) estava no controlo. A pedido de P.A., WILLIAM ARCHER manifestou-se e enviou a seguinte mensagem:

(*Ver mais adiante, p. 186, onde Francis Bacon afirma expressamente que as informações dadas do além, para este livro, são uma revelação muito específica, com um propósito muito especial, e não representam o início de um novo sistema educativo de ensino da história.*

+Ele quer dizer: "certeza quanto à questão debatida da autoria de Shakespeare.")

"Fico muito satisfeito por o fazer [falar]. É agradável ver que a minha última comunicação contigo foi reconhecida. Estamos desejosos de que todo o conhecimento seja transmitido. Usa a mediunidade, mas deixa-te guiar pela tua própria intuição. Não deves sentir que estás a desempenhar um papel solitário, e podes assumir, plenamente, o mérito do teu trabalho.

A guerra aproxima-se do fim, e chegou o tempo de encenar a nova era do mundo, mas os velhos alicerces devem permanecer; e novas obras devem ser apresentadas, e colocadas novamente diante do mundo, restabelecendo, num mundo quebrado e caótico, um novo memorial a Shakespeare. Trabalhando nas suas obras, temos de reconstruir essas personagens vivas: ajudando, assim, do lado espiritual, Shakespeare a ganhar novamente uma base terrena, através do teu trabalho.

A construção do teu livro é uma reconstrução. Os grandes actores, ao longo das gerações, deram vida às personagens de Shakespeare; mas a guerra destruiu muito disso. Ainda assim, essas personagens quase chegaram a formar corpos próprios: são uma força por si só. Shakespeare possuía uma visão profunda, ao conseguir tocar de forma tão íntima a humanidade. As suas peças são vitais – *Júlio César*, por exemplo!

No plano etérico, estas eram personagens já estabelecidas, mas as bombas e os foguetes mataram muito do que agora precisa de ser reconstruído. O teu livro tratará dessas personagens que, ao longo dos séculos, estiveram ligadas a todos os grandes actores – conduzindo, assim, a um restabelecimento. E os actores estão-te gratos por isso."*

Seguiu-se uma referência, feita por William Archer, ao *Globe Theatre* — facto notável, visto que Miss Topcott não sabia que, apenas três horas antes, nesse mesmo dia, eu estivera a discutir o *Globe Theatre*, tal como parece ter existido na década de 1580, com o próprio William Shakspere! Miss Topcott, tanto quanto sei, estava completamente alheia às minhas sessões com outros médiuns e, consequentemente, às predições e conversas que delas resultaram.

É bastante provável que não saiba sequer o meu nome ou identidade, pois nunca lhe dei qualquer pista nesse sentido. O leitor notará certamente a semelhança entre as várias informações e conselhos, supostamente vindos, em diferentes momentos, de diferentes entidades — especialmente a insistente ênfase na necessidade de confiar no meu próprio conhecimento e intuição. A história mundial, ao que parece, poderá, na nova era que se aproxima, ser abordada de forma bem mais cósmica do que até aqui.

Perto do fim desta última sessão registada com Miss Topcott, manifestou-se uma entidade que se identificou como Miss Marie Lloyd, artista de *music-hall*, que, trazida por William Archer, começou a falar e a cantar de maneira que me pareceu muito característica. A sua comunicação incluía o que me foi dito ser uma paródia de uma estrofe de uma das suas próprias canções. A sua mensagem pessoal para mim foi a seguinte:

“Entretanto, tu [P.A.] continua a reescrever as nossas lápides” — palavras que o espírito-guia interpretou como significando, no pensamento de Marie Lloyd: “Continua com o teu livro.”*

Dois dias depois da data (16 de Outubro de 1944) em que Archer se manifestou pela primeira vez, estive com a Srta. Florence Blair, em Worthing, e entrei imediatamente em contacto com o meu irmão, Ernest, a quem perguntei se achava que o Archer em questão era realmente William Archer, o conhecido crítico dramático e amigo de Bernard Shaw. A resposta foi imediatamente afirmativa: *“William Archer.”*

Archer, em vida, não foi meu amigo, mas era um conhecido respeitado com quem tive um confronto verbal, sobre um tema shakespeariano, no *Century Theatre*, em Notting Hill, pouco tempo antes da sua morte em 1924. Nunca associei conscientemente Archer ao meu trabalho psíquico, nem sabia, até receber a sua mensagem, que ele tivesse algum interesse pelo assunto. No entanto, alguns dias após a minha sessão com Florence Blair, recebi dela a seguinte comunicação. O Sr. Hannen Swaffer, antigo conhecido meu, tinha escrito o seguinte sobre Archer:

“William Archer, o racionalista mais convicto, reconheceu que a sua única peça de sucesso, *The Green Goddess*, lhe foi sugerida, sem saber por quem, num sonho.

Pois bem, qual é o caso de William Archer? Eu próprio sei alguma coisa sobre isso.”

Swaffer prossegue, recordando aos seus leitores que este escocês, algo austero e racionalista, que ao longo da sua carreira ridicularizou o melodrama, escreveu, perto do fim da vida, *The Green Goddess*, que lhe trouxe os seus primeiros lucros significativos. Continua:

“Foi um melodrama perfeitamente estruturado, e cheio de um humor claramente alheio à natureza de Archer. Ele disse que o recebeu num sonho. Eu sei que, numa sessão mediúnica, quando George Valiantine esteve em Londres, ele (Valiantine) falou com o que se dizia ser a voz do filho falecido de Archer, e (Archer) agradeceu-lhe por lhe ter dado o enredo de *The Green Goddess*, e pediu-lhe outro.

Desde então, em sessão semelhante, ouvi a voz de William Archer, que me disse: ‘Recebi o enredo do meu filho. Sabes que sim.’”

O autor deste livro esteve presente, como crítico teatral, numa das primeiras representações de *The Green Goddess*, e ouviu Archer discursar, no final da peça, no palco. Recordo perfeitamente o meu espanto ao perceber que aquele homem fora capaz de escrever uma peça tão excelente, num género e com uma qualidade tão distante do que se esperaria dele. Hoje, consigo compreender melhor essa situação.

(*Acompanhando estas mensagens de Marie Lloyd veio uma série de comunicações destinadas a Dame Sybil e Russell Thorndike. Nessa altura, eu desconhecia completamente qualquer ligação entre os Thorndike-Casson e Marie Lloyd. Cerca de seis meses depois, na primavera de 1945, o Sr. Lewis Casson (hoje Sir Lewis Casson) disse-me que ele e Dame Sybil Thorndike (Lady Casson) tinham mantido uma relação de amizade com Marie Lloyd.*

+Archer e eu éramos ambos críticos dramáticos profissionais.)

A seguinte comunicação foi-me transmitida por uma amiga a 3 de Janeiro de 1945. Refere-se à sua sessão com a médium, Mrs. Loie Hill, em Londres, no dia 3 de Dezembro de 1944.

O guia de Mrs. Hill, Burning Sand, afirma que, na sua última encarnação, foi um índio, mas que se encontra no mundo espiritual há 830 anos. O comunicador

foi o falecido marido da assistente. Houve clarividência normal, mas não transe. A comunicação foi a seguinte:

“O Bill [sic] Shakespeare disse ao teu marido que Francis Bacon escreveu a maioria das peças de Shakespeare, e Lord Oxford algumas. Bill Shakspere teve muito a ver com a essência delas, mas não fez nenhum trabalho acabado.”

Como o leitor perceberá nos capítulos seguintes deste livro, a afirmação acima, embora errada no que respeita ao papel de Francis Bacon no conjunto da obra shakespeariana, está substancialmente correcta no que toca a Lord Oxford e a Will Shakspere de Stratford.

Sessão com Miss Topcott, na London Spiritualist Alliance, 29 de Maio de 1945
O comunicador foi uma amiga cuja identidade tenho de manter em sigilo. Ela refere-se ao livro:

“Cria uma imagem vívida! Tens sorte por teres tido esta oportunidade. Foste chamado para escrever a vida de Shakespeare. Isso segue para o plano superior. ‘Shakespeare’ está a trabalhar, nesta era, pela humanidade, tal como ela é.”

Guia espiritual de Miss Topcott:

“Não digas que outros escreveram o livro por ti. Foste tu quem lhes abriu a ideia. É o teu trabalho.”

(Em confirmação desse conselho, os escritos mostram, a meu ver, com clareza, que foi por sugestão minha que Lord Verulam, Lord Oxford e Will Shakspere, com a ajuda de Johannes, concordaram entre si em revelar toda a verdade sobre o mistério shakespeariano. Tanto Oxford como W.S. estavam inicialmente relutantes; mas, não muito tempo depois, sem dúvida após consulta mútua, concordaram em colaborar e deram-me a sua cooperação total.)

Marie Lloyd

“Agora, quanto ao teu livro. O homem que inventou a *Lambeth Walk* teve o reconhecimento merecido, e tu também podes assumir o mérito pelo que estás a fazer — mas não posso ensinar o sapateiro a fazer sapatos.”

Marie Lloyd, a famosa artista de *music-hall*, manifestou-se em várias ocasiões. Os elementos probatórios que forneceu, para confirmar a sua identidade, foram notáveis e, no meu entender, absolutamente conclusivos. Entre outros, a comunicadora levou a médium a falar e a cantar uma paródia de uma das suas

canções mais populares, da qual eu nada sabia. Este, e muitos outros pontos que estavam totalmente fora do meu conhecimento, foram confirmados através do livro de Miss Jacob sobre Marie Lloyd. O estilo destas comunicações era, devo acrescentar, muito característico e individualizado. O mesmo se aplica à comunicação de Archer. Os dois estilos não podiam contrastar mais entre si.

Sessão com a Sra. Bedford, na L.S.A., 13 de Agosto de 1945
Comunicador: *John William*

(Não consigo identificar este comunicador, que, segundo me disseram, era membro da nossa família pelo lado paterno.)

“Ele está a ajudar-te a terminar o livro. Já te ajudou uma ou duas vezes quando te sentiste bloqueado. Diz que o livro causará sensação: mas não percas o sono por causa disso. Tens estado acordado a pensar nisso [correcto]. Deus permitir-te-á viver para o concluir. Está a ser escrito com inspiração, e Deus dar-te-á o tempo e a energia para o terminares. Está quase pronto para o mundo. Continua sem hesitar, com a inspiração por trás de ti. O livro terá uma maravilhosa recepção. Não tens razão para te sentires insatisfeito. Verás o sucesso do teu livro ainda em vida.”

Mensagem de familiares sobre o livro:

“Ajudar-te-ão, e no fim serás bem-sucedido. Aconselhar-te-ão com inspiração. Tem fé no teu livro. Será um sucesso. Termina-o e deixa o resto connosco!”

Mr. Alfred Dodd e *The Immortal Master*

As comunicações seguintes, que decorreram entre Johannes, Francis Bacon e eu, explicam-se por si. Por isso, coloco-as aqui sem comentário.

(A referência diz claramente respeito a três sonetos shakesperianos que foram ditados à Sra. Dowden muito pouco tempo depois desta sessão. Não é necessário dizer que, em nenhum momento, forneci pistas às médiuns sobre a natureza das minhas actividades, sejam literárias ou outras.)

7 de Novembro de 1944

Johannes: Francis Bacon está aqui.

P.A. (para Francis Bacon): Obrigado por voltar. Há uma dificuldade em relação à qual gostaria da sua ajuda. Em 1943, o Sr. Alfred Dodd publicou um livro, *The Immortal Master*, onde são impressos excertos de mensagens recebidas pela Sra. Dowden — com o próprio Dodd como assistente — que o convenceram de que estava em contacto directo consigo (F.B.), e que o senhor afirmava ser

“Shakespeare”, e, ao que parece, autor dos sonetos e das peças! Isso entra em conflito directo com o que me disse na nossa última conversa. Johannes disse-me que, nesse caso, falou com Dodd através de um substituto. Não compreendo. Pode ajudar-me? O meu único objectivo é conhecer, se possível, toda a verdade sobre o assunto.

F.B.: Meu amigo, posso ajudar-te. No caso de Dodd, actuei através de um substituto — um substituto que nunca teve contacto pessoal comigo e que não questiona nada; pois está firmemente convencido de que fui eu quem escreveu as peças e os sonetos, e não se deu ao trabalho de procurar uma mensagem direta da minha parte.

P.A.: Obrigado.

F.B.: Ficar-me-ei grato por refutar Dodd.

5 de Dezembro de 1944

P.A. (para Johannes): Francis Bacon explicou-me que, no caso de *The Immortal Master*, de Alfred Dodd, foi representado por um substituto. Posso perguntar-lhe como foi possível permitir que passasse um comunicador que não conhecia a verdade sobre o assunto?

Johannes: Devo explicar que não considero ser meu dever excluir qualquer entidade que deseje comunicar uma opinião sincera. Não teria sido possível persuadir Francis Bacon a falar com Dodd. Ele falou, sim, sobre o tema dos seus retratos, com Theobald.* Esse assunto interessava-lhe, e por isso veio pessoalmente. No caso de Dodd, falou um estudioso entusiasta do tema, mas que não foi insincero, e por isso não senti que devesse excluí-lo.

P.A.: Obrigado. Compreendo. A sinceridade foi a chave que abriu a porta!

Johannes: A sinceridade é, na minha opinião, o requisito principal. Nenhuma pessoa sincera deve ser recusada.

(Aqui, Francis Bacon manifestou-se.)

F. B.: Francis Bacon está a falar. Sou Francis Bacon, antigo Lord Chancellor de Inglaterra. É com prazer que venho.

30 de Abril de 1945 – (Comunicação de Francis Bacon)

P.A. (para F.B.): Por favor, Lord Verulam, uma última pergunta sobre o incidente com Dodd. Como foi possível permitir que um substituto falasse em seu nome, sem conhecer os factos? Isso preocupa-me.

(*Este facto estava completamente fora do meu conhecimento e, creio, também fora do conhecimento da Sra. Dowden. Presumo que Theobald tenha publicado esse capítulo. Nunca vi a publicação.*)

F. B.: Isso, meu caro senhor, escapava ao meu controlo. Existem crentes num plano inferior ao nosso; e se um deles deseja ser porta-voz junto de outro semelhante, não o podemos impedir. É apenas uma questão de verdade: as opiniões sobrevivem ao túmulo, e as opiniões, como sei por experiência, conseguem influenciar muitas mentes. Dodd não tinha ainda alcançado o meu plano.

P.A.: Podemos então considerar que a Sra. Dowden não é responsável pelo que escreve – uma vez que a sua escrita é o que chamamos de "automática"?

F.B.: Ela não é responsável; de forma alguma. Ela é a minha pena, e com ela escrevo. A minha pena não é responsável pelo que digo.

5 de Setembro de 1945

P.A. (para Johannes): Sobre o caso Alfred Dodd, compreendo, por Lord Verulam, que pessoas de esferas inferiores podem, até certo ponto, imitar ou assumir o papel de substitutos de outros que estão em esferas superiores, sem que estes consigam impedir tais imitações? Nesse caso, como podemos proteger-nos contra o engano e discernir o verdadeiro do falso?

Johannes: A resposta é esta. Primeiro, se tiveres discernimento, poderás decidir se as mensagens são genuínas ou não. Em segundo lugar, nunca aceites um nome por si só, pois aqueles que estão demasiado envolvidos numa teoria – como, por exemplo, a teoria baconiana – poderão, em alguns casos, assumir o manto de uma figura famosa para captar a atenção do ouvinte. Para além disso, receio que não haja garantias absolutas. Em cada caso, o sentido de estilo é o factor decisivo.

P.A.: Obrigado. Compreendo. Devemos usar discernimento, sentido de estilo e o nosso bom senso.

(Neste ponto, a Sra. Dowden interveio, assegurando-me que, no caso em questão, ela sublinhou ao assistente, na altura, que só pelo estilo se recusava a acreditar que Francis Bacon fosse o comunicador.)

PARTE II

OS ELISABETANOS FALAM

CAPÍTULO I – EXPLICATIVO

Nos capítulos seguintes deste livro, irei transcrever, palavra por palavra, com anotações adicionais da minha autoria, a maior parte das conversas que, com a Sra. Dowden como minha hábil amanuense, tive o privilégio de manter com Francis Bacon, Lord Verulam, Lord Oxford e Will Shakspere de Stratford-upon-Avon, durante partes dos anos de 1944 e 1945 — conversas nas quais, pela primeira vez na história, o segredo misterioso sobre a identidade ou identidades de "William Shakespeare" e sobre a produção do *First Folio* foi revelado por participantes directos na sua criação.

Estas conversas, embora de fácil acompanhamento para os leitores já familiarizados com os argumentos que apontam Lord Oxford como o principal entre várias penas, poderão ser algo confusas para aqueles cujos estudos não ultrapassaram o estádio do estratfordianismo ortodoxo, ou da aceitação da teoria baconiana. Por isso, incluí, em apêndice, um breve resumo da tese que defende Lord Oxford como o principal autor das peças e sonetos shakesperianos — que, como a maioria dos leitores concordará, são, indubitavelmente, obra de "Shakespeare", seja ele quem for.

Neste e nalguns dos capítulos seguintes, pretendo tecer um comentário contínuo sobre essas conversas, de modo a torná-las ainda mais acessíveis aos leitores, que dificilmente conseguirão manter presentes, ao mesmo tempo, as diversas observações, afirmações e explicações dadas por Bacon, Oxford e Shakspere em momentos distintos, como resposta às perguntas que lhes fui colocando oralmente.

As conversas de índole shakespeariana que tive com o meu irmão Ernest, falecido em 1939, não são aqui publicadas em detalhe; mas em vários momentos inseri informações ou opiniões por ele fornecidas — especialmente quando as suas declarações chocavam com, confirmavam, modificavam ou esclareciam as posições expressas pelos meus comunicadores elisabetanos.

(*No apêndice, exponho as opiniões que mantinha antes – e não depois – das minhas conversas psíquicas com o meu irmão e com os elisabetanos.*)

Ernest disse-me mais do que uma vez que, na esfera que agora habita, não pode, em regra, ter acesso directo às grandes figuras do tempo de Isabel I; mas que pode aceder a documentos provenientes de espíritos desencarnados que conhecem mais factos do que ele sozinho conseguiria obter. Durante o ano de 1943, fiz-lhe várias perguntas sobre a sua capacidade de aceder às mentes

de homens e mulheres do século XVI e XVII. Eis, palavra por palavra, alguns dos seus comentários sobre esse assunto:

17 de Abril de 1943

“Podemos aceder às mentes (dos elisabetanos, etc.), mas se a mente foi desorganizada durante a vida terrena, não se consegue obter dela qualquer resultado claro, e é necessário o consentimento pleno e a cooperação do sujeito.

Essas pessoas, que viveram há trezentos anos, encontram-se numa esfera mais elevada do que a minha*, mas o contacto com esferas superiores é bem mais simples do que o vosso contacto connosco...

O nosso interesse comum pelos elisabetanos levou-me a estabelecer contactos aqui; e sinto que resolvi muitos dos mistérios.”

“Estabeleci um ou dois contactos que foram úteis; mas devo explicar que aqueles que estão mais intimamente ligados aos nossos estudos já passaram para uma esfera superior àquela onde me encontro agora; por isso, toda a informação tem de ser transmitida de forma indirecta.”

2 de Setembro de 1913

“Quero muito que compreendas a minha posição. Aqui, tenho acesso a documentos que resultam de um estudo cuidadoso deste lado da vida. Nós, na esfera em que estou, não conseguimos contactar directamente os grandes elisabetanos, mas temos um estudo mais rigoroso e mais definido nos documentos de que falo.”

A afirmação do meu irmão de que existe dificuldade em obter um resultado claro se a mente a que se tenta aceder foi desorganizada em vida é notável. Naturalmente, não compreendo inteiramente o seu significado, mas é interessante por sublinhar a natureza necessariamente rítmica, harmónica e ordenada de toda a vida cósmica. É evidente que a desordem e a dissonância, em qualquer dos mundos, impedem o funcionamento eficaz dessas forças misteriosas que, se forem assim perturbadas, não conseguem estabelecer uma comunicação perfeita entre indivíduos que ocupam diferentes esferas de existência.

Outro ponto a destacar é este: os habitantes do mundo espiritual, embora libertos de muitas das limitações impostas por “este manto enlameado de decadência”, continuam, no entanto, a ser essencialmente os mesmos indivíduos que eram em vida, com as mesmas características mentais e psicológicas. Ernest Allen continua a ser Ernest Allen; Francis Bacon mantém-

se tal como era; e Will de Stratford não deixa de ser o alegre “patife”, como Oxford o chama, que apreciava vinho (*sack*) e amava o teatro. Não se tornam infalíveis nem omniscientes; continuam susceptíveis ao erro, à omissão, à memória falha e, como já disse, ainda são capazes de mentir. No entanto, em geral, sabem mais do que nós — sobretudo pela sua capacidade de ler o pensamento — e têm acesso a fontes de informação que nos estão completamente vedadas.

(*E.A. encontra-se na segunda esfera de progressão. A maioria dos elisabetanos encontra-se, ao que parece, na quarta ou quinta esfera.*)

Deve ter-se igualmente em conta que todas as comunicações entre este mundo e o próximo estão, ao que parece, sempre condicionadas — em maior ou menor grau — pelas qualidades intelectuais, psíquicas, espirituais e físicas do assistente, do comunicador, do médium e do espírito-guia do médium. No meu caso, por exemplo, a assistência de uma médium altamente culta era essencial; e o meu trabalho não poderia ser eficaz até que essa médium me fosse providenciada.

A chegada, a seu tempo, da intermediária adequada não foi, a meu ver, uma questão de “sorte”, mas parte de um plano cuidadosamente delineado e preparado do outro lado, por inteligências muito mais avançadas do que as nossas, que decidiram que, com o fim da guerra europeia e a abertura de uma nova era mundial, chegara o momento de apresentar a verdade plena sobre o mistério de Shakespeare e de lançar uma nova luz sobre certas figuras centrais das grandes peças.

Outro ponto que merece menção é que, durante estas conversas com os elisabetanos, nem sempre evitei colocar-lhes “perguntas orientadoras”, pois nem desejava nem poderia, por cortesia, assumir a atitude de um advogado da Coroa a interrogar uma testemunha relutante e potencialmente hostil. Pareceu-me que uma discussão serena, entre amigos, era, nas circunstâncias, o método mais apropriado para construir, pouco a pouco, um retrato verdadeiro, pintado a partir do outro lado, para benefício de todos, num ambiente de confiança e respeito mútuos. Mas nem por isso deixei de manter um espírito crítico e, por vezes, apontei contradições ou dificuldades que me pareciam surgir das respostas dadas por diferentes entidades, em momentos diferentes.

Há que recordar que, se Lord Verulam e Lord Oxford ainda “vivem”, também vivem os seus ilustres contemporâneos — da realeza para baixo — e que, por isso, certas reservas deliberadas sobre assuntos delicados poderão ser tão justificadas hoje como eram há trezentos anos. Por essa razão, abstive-me frequentemente de pressionar por informações que qualquer dos meus comunicadores, por razões que lhes pertencem, não pôde ou não quis

partilhar. Muitas vezes, absorvido pelo interesse da conversa, esquecia-me por completo de que estava a falar com um habitante de outro mundo, tal era o realismo da atmosfera. Com a maior familiaridade, o meu modo de abordar as sessões também se tornou, até certo ponto, mais informal.

Pode dizer-se com verdade que, quase sem excepção, as respostas às minhas perguntas foram dadas e escritas com rapidez e sem qualquer hesitação;* e, em muitos casos, eram iniciadas antes mesmo de eu concluir a pergunta. A menos que interrompesse com uma questão suplementar, as pausas eram raras.

(*Houve, por vezes, alguma hesitação, por exemplo, em relação à cronologia e à sequência exacta das peças. O comunicador estava a tentar lembrar-se! Os sonetos shakesperianos levaram tempo, porque o poeta os estava a compor à medida que ditava.*)

Em várias ocasiões — como se verá — Lord Verulam e Lord Oxford, em vez de responderem à minha pergunta, contra-atacaram com uma pergunta dirigida a mim; procedimento que levava a minha divertida amanuense a comentar: "Agora é ele que te está a catequizar!" Num determinado momento, quando surgiu uma dúvida momentânea sobre a autenticidade da identidade de Francis Bacon, o comunicador iniciou a sessão seguinte não apenas com o seu nome habitual, mas acrescentando:

"Antigo Lord Chancellor de Inglaterra."* Recomendo estes factos, que não podem ser refutados, à atenção dos críticos que possam estar inclinados a explicar estas comunicações estranhas como nada mais do que astutas manifestações retiradas das reservas mentais do meu "subconsciente" — seja lá o que isso for.

Há ainda outro ponto de grande importância. Antes de me serem dadas estas comunicações, eu sempre considerei Will Shakspere de Stratford como não sendo, de todo, escritor — um sujeito algo tolo, usado apenas como máscara por homens mais brilhantes e distintos. Johannes — evidentemente ciente disso —, ao introduzir-me "William Shakespeare", garantiu-me desde logo que se tratava de um homem inteligente; e compreendi perfeitamente por que motivo Shakspere, ao manifestar-se pela primeira vez, estava algo mal-humorado e relutante!

Quando, porém, percebeu — o que aconteceu rapidamente — que eu não queria senão a verdade, e que as suas respostas francas e satisfatórias estavam a desfazer rapidamente a crença errada na sua suposta estupidez, William Shakspere, na expressão da Sra. Dowden, "ganhou ânimo", e pouco depois estava já convencido, com Lord Verulam, de que o momento era

oportuno para a revelação da verdade, e de que eu não tinha qualquer intenção de lhe retirar a mínima honra ou reputação legítima. Pelo contrário, alegro-me por finalmente poder corrigir uma injustiça involuntária e afirmar, com convicção, que — como os leitores em breve descobrirão — Lord Oxford e Will Shakspere foram colaboradores ideais e amigáveis, cada um capaz e disposto a suprir as lacunas dramáticas do outro.

Todos os três comunicadores, repito, têm um estilo e abordagem notavelmente distintos e individuais. A linguagem usada por Lord Verulam no seu prefácio é, por exemplo, muito mais elevada e pictórica do que a abordagem narrativa de Shakspere. Lord Oxford, por sua vez, revela uma personalidade que está plenamente em sintonia com tudo o que já lemos sobre o “Shakespeare” doce e eloquente. No essencial — e com apenas as divergências de pormenor que são inevitáveis na resolução de qualquer mistério complexo — os três testemunhos principais corroboram-se mutuamente de forma suficiente e substancial. Se todos os três estivessem sempre de acordo em tudo, eu teria logo ficado desconfiado. As contradições menores não prejudicam, mas fortalecem o caso, como qualquer advogado reconhecerá.

Muito encorajador para mim — mas também muito natural — é o facto de os três homens, na sua maioria, e com excepção da minha avaliação equivocada de Will Shakspere, corroborarem as minhas próprias conclusões, formadas após um longo e abrangente estudo de escritores e da história elisabetana.

(*Ver também p. 32*)

Se as minhas conclusões fossem falsas, ou seja, se eu tivesse sido incapaz de penetrar nas mentes — para nós profundamente complexas e por vezes até fantásticas — dos homens e mulheres dos séculos XVI e XVII, então seria lógico que os elisabetanos desencarnados me tivessem deixado entregue aos meus erros e recusado qualquer comunicação comigo, salvo no sentido de correcção ou repreensão. Com toda a certeza, nenhuma destas figuras ilustres se teria submetido a qualquer tipo de inquirição por parte de alguém que não tivesse conseguido estabelecer um contacto simpático com as suas mentalidades ou, no essencial, interpretar correctamente as suas obras publicadas.

Os meus comunicadores tornaram-se nisso porque confiaram em mim. Cada pergunta e resposta pode — e deve — ser analisada pelo seu próprio mérito; mas recordo aos meus leitores que as conversas devem ser consideradas no seu conjunto, e comparadas como um todo, antes de se chegar a uma conclusão final.

CAPÍTULO II

AS RESPECTIVAS CONTRIBUIÇÕES DE OXFORD, SHAKSPERE E BACON

TAL COMO REVELADAS NOS MANUSCRITOS

Vejamos agora, de forma sucinta, a informação transmitida pelos meus comunicadores elisabetanos nestes manuscritos, aos quais acrescentarei, ocasionalmente, excertos das opiniões expressas pelo meu irmão, falecido em Outubro de 1939. Salvo em questões de pormenor, as quatro mentes revelam uma concordância substancial.*

Com base nas provas internas contidas em muitos documentos elisabetanos — incluindo as primeiras peças até *Hamlet* (c. 1583) — é certo que Oxford iniciou a sua actividade como poeta e dramaturgo em idade precoce, provavelmente não mais tarde do início da década de 1570, embora, segundo me assegura William Shakspere, os primeiros esforços dramáticos do Conde tenham sido sobretudo diálogos e conversas, ainda não desenvolvidos como peças de teatro completas, e por isso impróprios, nessa fase, para serem representados em palco.

Em algum momento durante a década de 1580, formou-se o primeiro grupo "shakespeariano". Os seus membros incluíam Oxford, Buckhurst, Paget, Ralegh, Bacon e outros, todos a trabalharem sob anonimato ou usando o pseudónimo colectivo "William Shake-speare", nome de pena do Grupo, que utilizava Will de Stratford como máscara.

Francis Bacon disse-me que conheceu Oxford quando era ainda "um rapaz", com vinte e dois anos (1583); e ficou tão impressionado com a sua erudição e, sem dúvida, com o seu charme e "originalidade mental", que procurou todas as oportunidades para estar na companhia do jovem Conde. Cerca de dois anos antes, em 1581, segundo afirma Will Shakspere, o jovem de Stratford, já então apaixonado pelo teatro, tinha vindo para Londres e fazia pequenos trabalhos num teatro rudimentar que anteriormente fora uma estalagem, já então chamado Globe Theatre, situado no mesmo local onde, mais tarde, seria erguido o agora célebre *Globe*, em 1599.

Shakspere viu Lord Oxford pela primeira vez numa peça, em data não especificada, quando era ainda "um homem jovem e ambicioso". O rosto ansioso e os olhos vivos do Conde, sentado no palco, chamaram a atenção de Shakspere. Os dois conheceram-se em breve e, apesar das suas diferenças, desenvolveram uma amizade íntima, alicerçada no amor comum ao teatro, uma amizade onde "não existia ciúme", nem, ao que se supõe, qualquer rivalidade significativa, pois os seus talentos respectivos eram distintos e complementares — cada um oferecendo ao outro aquilo que, no plano dramático, lhe faltava.

(*Um ensaio complementar segue-se na última secção deste livro, quando Lord Oxford e Will Shakspere passaram a ser os principais comunicadores, sucedendo a Francis Bacon.*)

“Ele [Oxford] conhecia as minhas limitações, e eu era familiar com as dele.”

As capacidades incomparáveis do Conde residiam na poesia lírica e na criação dramática de personagens humanas intensamente vivas e geralmente encantadoras. A força de Shakspere estava na criação de vilões — como Iago — e de personagens cómicas, como Falstaff; na construção de enredos, na produção e na escrita de cenas de comédia, como a “peça dentro da peça” em *Sonho de Uma Noite de Verão* e em *Perdidos de Amor*, embora também dissesse ser capaz de escrever cenas de paixão ou intriga, incluindo alguns dos discursos de Iago. Passagens de amor de índole lírica, que exigissem “palavras melífluas”, estavam tão fora do seu alcance como eram naturais a Oxford — o “Shakespeare de língua de mel”. O Conde foi quem poetizou o drama shakespeariano; mas foi o yeoman que lhe deu forma.

Aqui temos, com efeito, uma colaboração ideal, assim descrita pelo próprio Will Shakspere:

“Tinha intuição para perceber o que resultaria bem em palco. Eu encontrava um enredo (*Hamlet* foi um deles), consultava Oxford, e formava uma estrutura esquelética, que ele preenchia e povoava, conforme o assunto exigisse.”

Oxford, a 9 de Abril de 1945, assim definiu o seu papel nas peças:

“O meu trabalho era, na maioria dos casos, preencher uma estrutura. Quero que saibas que nunca escrevi uma peça do princípio ao fim. Limitava-me a preencher o esqueleto.”

O Conde falava em “estrutura”; o actor chamava-lhe “edifício esquelético”. Mais tarde, W.S. resumiu tudo em quatro palavras:

“Nós dois somos Shakespeare.”

Com frequência, a peça — ou a ideia para ela — era levada a Francis Bacon, e a sua opinião era pedida; embora, nas palavras do próprio Verulam, essa opinião só fosse aceite “em alguns casos”. Ocasionalmente, uma peça era sugerida por outros homens de letras fora do círculo shakespeariano imediato. O actor de Stratford aceitou o uso do seu nome e da sua figura como máscara, ou fachada, para os aristocratas que o apoiavam. Mas Bacon repete, vezes sem conta, que as peças shakesperianas são produto de grupo, sendo Oxford e Shakspere os principais contribuidores — cujas aptidões dramáticas, como vimos, se fundiam de forma eficaz e harmoniosa.

Juntos, estes dois constituem a parte maior da entidade que conhecemos como “Shakespeare”; e a palavra *Wit*, frequentemente usada nas peças como nome de autor único, Oxford, revela-se afinal uma designação desta dupla de amigos em colaboração. Como afirma Shakspere, com sublinhado da sua autoria:

“Eu era o esqueleto do corpo que escreveu as peças. A carne e o sangue não eram meus, [mas] eu estava sempre na produção.”

Chegou agora o momento de nos voltarmos para as peças e de as observarmos, por um instante, tal como são hoje recordadas por aqueles que, há trezentos ou mais anos, participaram na sua construção, produção, impressão e, num caso, representação; mas, antes disso, permitam-me acrescentar algumas notas sobre as contribuições de Fletcher e Beaumont para o Primeiro Fólio de Shakespeare.

Contribuições de Fletcher e Beaumont para a produção shakespeariana
Após a morte de Lord Oxford em 1604, foi formado um novo Grupo de Shakespeare que incluía Fletcher, o dramaturgo, que, segundo os manuscritos, contribuiu para o Primeiro Fólio de Shakespeare com uma quantidade significativamente maior do que se supunha até agora. O principal parceiro dramático de Fletcher, Beaumont, também terá participado ocasionalmente em peças atribuídas a Shakespeare, especialmente na versão que temos de *A Megera Domada*.

Eis algumas notas sobre este assunto, retiradas dos manuscritos. As iniciais – F. B., W. S. ou E. O. – indicam a identidade do comunicador.

“Henrique VIII” – Há já um consenso considerável entre os estudiosos de Shakespeare – incluindo-me – de que Fletcher é o principal autor desta peça histórica. Segundo F. B., a peça foi "escrita por encomenda [do Grupo], por Fletcher, sob a crítica do Grupo".

“Cymbeline” – F. B. afirma que a escrita de *Cymbeline* foi principalmente "da mão de Fletcher". Ele foi "mais autor do que qualquer outro".

“Tito Andronico” – F. B. opinava que "Peele poderá tê-la escrito. A autoria não era clara no nosso tempo"; mas W. S. foi enfático ao afirmar que "o primeiro [autor] foi Fletcher", que "tinha o esboço" da peça, embora "outro [Peele] o tenha ajudado a tingi-la de sangue".

“A Megera Domada” – "Oxford contribuiu pouco." W. S. afirma que os diálogos entre Catarina e Petrúquio foram, na sua maioria, escritos por duas pessoas em conjunto – nomeadamente Fletcher em parceria com Beaumont.

“Conto de Inverno” – Existem, ao que parece, mais mãos diferentes nesta peça do que em qualquer outra da autoria shakespeariana, com exceção, talvez, de *A Tempestade*. De acordo com F. B., o *Conto* foi em grande parte escrito por Fletcher, com Beaumont a colaborar, embora "não como autor original". O próprio F. B. contribuiu com uma pequena parte.

“Troilo e Créssida” – E. O. afirma: "W. S. contribuiu com alguma coisa – eu muito pouco, na verdade. Os restantes autores foram Beaumont e dois outros dramaturgos menos conhecidos".

“Coriolano” – E. O. escreveu: "Não tive qualquer participação – parcialmente W. S., parcialmente Beaumont. Usaram Plutarco de forma excessiva. Nota-se isso".

“A Lamentação de um Amante” – (Publicado juntamente com os sonetos de Shakespeare em 1609), F. B. afirma que o poema foi "principalmente escrito por Fletcher".

“Willobie His Avisa” (1594) – W. S. escreveu que esta estranha obra foi "em grande parte da autoria de Fletcher".

É de notar que nenhum dos meus três comunicadores elisabetanos atribui a Fletcher ou a Beaumont qualquer participação nas grandes comédias ou tragédias shakesperianas; nem qualquer papel nas peças históricas, com exceção de *Henrique VIII*. Nenhum deles contribuiu para os poemas de Shakespeare, exceto Fletcher, em *A Lamentação de um Amante*, que a maioria de nós nunca acreditou ser da autoria do autor dos sonetos.

CAPÍTULO III

AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS COMÉDIAS

As primeiras comédias shakesperianas foram originalmente, e continuam a ser, ao que parece, sobretudo obra de Lord Oxford, com ocasionais interpolações de Will Shakspere, que também construiu a estrutura e o enredo das peças.

“A Comédia dos Erros” – Esta é uma peça juvenil de Oxford; mas Lord Verulam afirma que a versão representada em Gray’s Inn, no Natal de 1594 – quando as alusões ao momento causaram grande escândalo – era uma forma inicial da peça, e não a versão que chegou até nós.

“Dois Cavalheiros de Verona” – Ficamos a saber por H. S. que Oxford acreditava que Itália tinha despertado a Musa na sua mente. O Conde, diz-se, "estava particularmente interessado naquela cidade [Verona]. As ruas estreitas e serpenteantes, o cenário montanhoso e o teatro antigo, eram qualidades que o fascinavam. Preferia Verona a Veneza." W. S. acrescentou: "Forneci o esboço do enredo, mas foi muito alterado nas mãos do meu escritor Oxford. Não escrevi qualquer fala especial nessa peça."

“Sonho de uma Noite de Verão” – Esta peça é descrita por Francis Bacon como "uma fantasia baseada numa figura", sendo essa figura, presumivelmente, o Conde de Southampton, que, com base no meu estudo dos sonetos 43 a 45, há muito suspeitava ser o modelo original para Puck. Esse jovem Conde, filho de Lord Oxford e da Rainha Isabel, era, nas palavras do próprio Will Shakspere, "um homem de beleza feminina transcendente", a quem o pai, segundo a mesma fonte, "amava como se ama uma mulher".

Foi ele quem inspirou as personagens poéticas do *Sonho*, incluindo Oberon, a quem também representava vagamente. Southampton tinha alguma veia de actor; e Shakspere conta-nos que o jovem foi escolhido para interpretar Puck, mas foi rejeitado porque, sendo Robin um espírito traquina, a sua beleza impedia uma interpretação convincente do papel.

A peça dentro da peça foi inteiramente obra de Will Shakspere, a quem, segundo consta, "a ideia agradava", e é portanto ao homem de Stratford que devemos Bottom e os seus companheiros, embora o poeta Shakespeare, Edward de Vere, "tenha escrito praticamente todo o resto".

Eis os comentários pessoais de Lord Oxford sobre *Sonho de uma Noite de Verão*:

"Foi muito difícil para mim (ao início), pois queria que as palavras ditas não fossem sólidas, mas como um sonho", embora, uma vez superadas as dificuldades iniciais de conceção, a comédia lhe tenha surgido como "uma visão. Veio-me à mente muito de repente. A peça fluiu e lisonjeou-se da minha pena. Não fiz esforço algum, e não escrevi nenhuma parte do cómico."

Oxford disse ainda que o seu filho, Southampton, enquanto escrevia *O Sonho*, estava "sempre e para sempre na minha mente. Ele era um príncipe das fadas (Meros) mais do que um duende [Puck]. Enquanto representação (em palco), Oberon era Southampton." Referindo-se aos sonetos 43 a 45, que quase parafraseiam passagens bem conhecidas da peça, Oxford comentou: "As peças que amava continuavam a insinuar-se nos poemas, que eram uma expressão do meu amor mais profundo."

“O Mercador de Veneza” revelou informações particularmente interessantes. Eis o que Will Shakspere me disse:

“O Mercador de Veneza”

"Fui tomado pela ideia de escrever uma peça em que um judeu fosse a personagem principal. Shylock foi concebido por mim, mas eu não o teria recomendado à misericórdia. Pretendia que ele fosse uma figura odiosa. Oxford, que escreveu grande parte da peça, e todo o último acto, não sentia como eu: ele desejava suscitar a compaixão do público pelo judeu."

Shakspere acrescentou que, na época isabelina, Shylock era, "regra geral, representado com dureza", sendo raro encontrar um actor da época que interpretasse a personagem com simpatia. Estes comentários de Will lançam uma luz viva sobre uma diferença fundamental de carácter entre os dois colaboradores: um tendia a tratar o judeu com brandura, o outro com severidade implacável. Note-se especialmente a afirmação de que Oxford escreveu todo o último acto – que não inclui a ridícula cena do julgamento, mas que, redigido num tom lírico sob a luz do luar, contém de longe a melhor poesia de toda a comédia e algumas das melhores que Oxford alguma vez escreveu.

Todo este testemunho de Shakspere é de cativante interesse também porque explica, de forma definitiva, porque é que, ao longo das gerações, actores e espectadores divergiram tanto na sua visão de Shylock e no modo como ele é tratado nesta comédia, que Heine apelidou de tragédia. A razão é simples: diferenças semelhantes de opinião existiam já nas mentes do poeta e do homem de teatro que colaboraram na criação desta que ainda hoje é uma das peças mais populares entre o público teatral.

“Trabalhos de Amor Perdidos”

Até agora, em termos de autoria, uma peça difícil de decifrar, é agora explicada da seguinte forma por Francis Bacon.

A comédia foi inicialmente sugerida e, ao que parece, esboçada por Lord Oxford, depois submetida e aprovada por Shakspere e posteriormente entregue a Francis Bacon para revisão. Assim, Lord Verulam é em parte responsável pela versão final da peça. Nas palavras do próprio Bacon: "Há mais de mim nessa peça do que nas grandes tragédias."

Oxford, segundo se diz, inspirou-se nos seus tempos em campo, mas Bacon admite que Derby, que escrevia peças ligeiras (embora não fosse um verdadeiro dramaturgo), também colaborou. Derby poderia, no entanto, e fê-lo, "embelezar e adornar" a peça com detalhes extraídos do seu conhecimento do mundo – particularmente, sem dúvida, da França, país onde tinha viajado.

Oxford afirmou, sobre *Trabalhos de Amor Perdidos*: "Encontrei prazer na sua escrita e esse prazer sustentou-se até quase ao fim. Tentei terminá-la, mas cansei-me da tarefa e entreguei-a a H. S., que lhe deu uma mente fresca." A partir daí, o manuscrito passou para Lord Verulam.

“Como Vos Aprouver”

A discussão sobre esta comédia entre os meus comunicadores e eu próprio veio confirmar a opinião que há muito formara: que se trata de uma obra de Oxford, escrita quando se retirou para Warwickshire pouco depois de abandonar a Corte em 1589. O Conde levou consigo W. S., como seu hóspede, e permaneceram na casa de Oxford em Warwickshire, Bilton Manor… junto ao Avon, a cerca de dezoito milhas de Stratford.

Estava também certo ao supor que a cena de William (V.1) – com Will Shakspere como o original do palhaço rural – foi escrita em Arden, e inserida como um interlúdio jocoso na comédia. Na expressão de Bacon: "A veia caricatural era comum a Shakespeare e Oxford; mas Shakespeare teria rido de si próprio." Os dois amigos, ao que parece, viveram juntos um período rural muito feliz, moldando e discutindo *Como Vos Aprouver* enquanto passeavam sob as árvores.

Estas declarações de Lord Verulam foram posteriormente corroboradas por Will Shakspere, que acrescentou que o tratamento que recebeu naquela cena foi "inteiramente jocoso". Esse alegre interlúdio foi inicialmente escrito por William na peça de Oxford, mas posteriormente foi trabalhado por Oxford, que lhe aguçou os pormenores.

No dia 5 de Dezembro de 1944, pedi a Francis Bacon algumas informações sobre as duas grandes comédias *Noite de Reis* e *Muito Barulho por Nada*, além de *Como Vos Aprouver*. Lord Verulam respondeu:

"Todas as três peças foram composições conjuntas e, em cada caso, o enredo foi retirado de experiências pessoais e entrelaçado com o que se poderia identificar. Os enredos", insistiu, "foram emprestados de tudo o que existia antes. Isso não deve ser posto em causa."

“Noite de Reis”

A cena da carta forjada em *Noite de Reis*, disseram-me – confirmando Bacon – dramatiza uma partida que foi realmente pregada a Sir Christopher Hatton, e que era uma piada corrente nos círculos da Corte. Sir Andrew Aguecheek há muito fora por mim identificado como uma paródia bem-disposta de Sir Philip Sidney, e fiquei satisfeito quando essa conclusão foi confirmada por Bacon,

que descreveu Aguecheek como uma caricatura de Sidney, embora "não maliciosa".

Bacon acrescentou que Sidney era um amigo muito querido de Oxford; e que, embora não fosse particularmente atraído pelo teatro, nem pela forma dramática, "tinha grande prazer nos versos [das peças] enquanto poesia". A famosa disputa entre Oxford e Sidney no campo de ténis foi uma tempestade que depressa se dissipou, sem deixar rancores.

Foi assim que Oxford falou da mais cativante de todas as suas heroínas, Viola: "Ela é uma grande amiga minha, uma figura que fui trabalhando ao longo do tempo, e a quem amei pessoalmente. Tem uma intuição delicada que mal é intelecto – é algo mais amável. Disse intuição, mas isso não exprime bem o que ela é."

Sugeri então: "uma beleza de espírito nostálgica". Oxford respondeu de imediato: "Sim, encontraste a palavra." Viola foi um papel escrito por Oxford a pensar num jovem actor específico. "Tive sorte", disse-me ele, "com o rapaz que desempenhou esse papel."

Já vimos que Aguecheek era Sidney. Sobre os alvos favoritos do humor de Oxford, W. S. comentou o seguinte:

"Sidney muitas vezes, e eu próprio, éramos alvos do espírito de Oxford; pois a verdadeira amizade não é ferida pelo espírito mordaz. Gostava de representar Sidney como alguém que chorava por ter nascido homem e não mulher. Ele não sabia que era Aguecheek. Isso tê-lo-ia enfurecido, pois não se importaria de ser mulher, mas ser um homem medroso teria sido inaceitável para ele."

Quando perguntei a Oxford se Sir Toby Belch era baseado em Lord Buckhurst, que sucedeu a Burleigh como Lord Tesoureiro, recebi a seguinte resposta:

"Sim, sem dúvida. Diverti-me imenso a criar essa personagem, e ria-me à medida que ganhava vida. Sir Toby foi quase um retrato, tirado da vida." Contudo, o modelo não se reconheceu a si próprio: "O seu amor-próprio não permitiria tal ideia."

Sobre Aguecheek, Oxford acrescentou, depois de "ouvir os comentários de W. S. sobre Sidney, já referidos":

*Hatton, profundamente apaixonado pela Rainha, era Capitão da sua Guarda e, posteriormente, seu Vice-Chanceler. Ver as *Memórias de Sir Christopher Hatton*, por Sir Harris Nicolas.

**Sobre a participação de Sidney na versificação de *Ricardo II*, ver adiante, pág. 177.

"Não deves imaginar que tinha qualquer sentimento hostil para com Sidney – antes, um riso sobre o seu requinte de modos e de vestuário. Houve muito exagero, mas também um pouco das suas excentricidades. Éramos um grupo alegre, que nunca poupava os seus membros... Nunca tencionei (como foi sugerido) escrever *Noite de Reis* como uma tragédia. É, na sua essência, uma peça feliz. Foi escrita com ideias colhidas de factos reais." Orsino era uma combinação de mais de duas pessoas.

“Medida por Medida”

Esta peça, segundo admissão do próprio Oxford, dramatiza, em parte, as medidas severas tomadas contra os católicos romanos, após a sua rutura com o grupo Howard-Arundel, entre 1581-82.

"Tive de ser cuidadoso. A ideia surgiu dessas medidas, e trabalhei em metade da peça, depois rejeitei-a. W. S. gostava da peça; mas Verulam não gostava de todo e receava a controvérsia. Se leres com atenção, talvez percebas que a primeira (? ou última) metade é de uma mão completamente diferente da dos primeiros actos."

"Escrevi as cenas de Cláudio; e Isabel é ideia minha."

Sobre o famoso discurso de Cláudio:

'Ay, but to die and go we know not where!', Oxford acrescentou:
"Aquele discurso representa as minhas ideias cruas sobre a morte. Na verdade, imaginei-me na pele de Cláudio. Julieta tem um pouco de Anne Vavasour nela – talvez mais do que imaginei."

Sobre Mariana, o poeta disse: "Não diria que ela seja, de forma alguma, um retrato de Anne Cecil, [mas] Anne pode ter-se insinuado na minha escrita." Disseram-nos que o "convento isolado" de Mariana era "uma casa solitária em Essex. Já não existe. Ficava no centro do condado. Gostei bastante das primeiras cenas de *Medida por Medida*."

Ao discutir *Medida por Medida* e a sua peça companheira *Bem Está o Que Bem Acaba*, perguntei a Lord Verulam se estava certo ao supor que o estranho incidente presente em ambas – a substituição secreta da esposa pela amante – um truque com rumores de base histórica na vida de Oxford – teria sido uma artimanha jogada sobre ele por Anne Cecil (Lady Oxford) e pelo seu pai, Lord Burleigh. A resposta surgiu de imediato e com bom humor:

"Não diria que Burleigh e Anne tenham planeado tal coisa, mas ajudaram suavemente, como um barco que se induz a chegar à margem."

“Muito Barulho por Nada”

Esta comédia dramatiza as calúnias lançadas contra Anne Cecil (Hero) por membros do grupo Howard-Arundel, representados por Conrade e Borachio, e contra o próprio Lord Oxford, pelo mesmo duo, tal como se encontra registado nos *papéis Howard-Arundel*, de onde muitas falas das cenas de Dogberry e Verges são claramente paródias. Lord Verulam confirmou-me o seguinte:

"As acusações feitas contra ele [Oxford] eram muito fantasiosas – ou assim pensavam os seus amigos. Eram completamente infundadas... Não o teríamos recebido no nosso grupo se pensássemos que eram verdadeiras. Penso que Dogberry e Verges eram reflexos exteriores desses homens indignos [Howard e Arundel]; mas não podem ser descritos como retratos."

Mais tarde, ao perguntar diretamente a Oxford se Dogberry e Verges eram baseados em Howard e Arundel, ele respondeu:

"Sim, num certo sentido, sim. O escândalo Howard-Arundel inspirou as cenas de Dogberry e Verges. Era hábito no nosso círculo utilizar controvérsias públicas como entretenimento para o público – evitando referências diretas. Isso deu-me o título: *Muito Barulho por Nada*, sem dúvida."

O seu estudo da personagem Hero em *Muito Barulho* foi, admitidamente, uma tentativa de reabilitar a sua Condessa, a difamada Anne Cecil:
"Não foi uma defesa muito eficaz, talvez; pois a pobre Anne foi atacada com rudeza, mas pode ver-se nela a inspiração para Hero."

“A Megera Domada”

Sobre esta farsa bem-disposta, Lord Oxford comentou:

"A peça é apenas obra minha em pequenas partes – uma fala aqui e ali, e por aí. Em certos casos escrevi os diálogos entre Catarina e Petrúquio, ou fiz sugestões a outros que estavam absorvidos na parte cómica da peça e esqueciam que, para além da comédia, deve haver uma história de seres humanos. Não os criei (Catarina e Petrúquio) a partir da vida real, nem são criações minhas; e, sendo conhecedor das almas femininas, não posso aceitar que Catarina seja, em qualquer sentido, baseada na realidade. A antiga peça (*The Taming of a Shrew*) sugeriu esta. Sly tem um pouco de W. S. em si; e a figura foi, no meu entender, utilizada de forma algo fria. Pode-se ver aí uma mão que não é nem a de Shakspere nem a minha."

W. S., interrogado sobre esse ponto, não foi menos interessante:
"Eu era Sly, e sabia que era Sly, mas não o senti como algo malicioso.
Ela (Marion Hackett) era um tipo comum. Não era intenção associar uma estalajadeira específica à personagem. Eu não fui o Sly bêbado."

*CONRADE é quase um anagrama de Charles Arundel – C. ARONDE(L).
As cenas de Catarina e Petrúquio não foram escritas por mim, nem por Oxford, nem por Ben Jonson, nem por Chapman – foram Fletcher e Beaumont, em parceria.

“As Alegres Comadres de Windsor”

Assim falou W. S. sobre uma peça para a qual nunca encontrara facilmente um autor específico:

"Oxford e eu colaborámos de perto aqui. Eu fui o autor de Falstaff, que é inteiramente fictício, com um pouco de várias pessoas que conheci. A Rainha divertiu-se imenso com Falstaff; e quis, a todo o custo, saborear o efeito das suas declarações amorosas... Escrevi-a com pressa, mas terminei-a ao fim de catorze dias. Estava bastante familiarizado com Windsor. Costumava ir com Oxford, e foi aí que Fenton era Oxford – o disfarce é ténue. A Rainha viu-a em estreia. Foi a sua estreia virgem."

“Troilo e Créssida”

Quando, em 1609, esta comédia satírica foi publicada, surgiu com ela um prefácio único – o único entre todas as peças shakesperianas que não tem assinatura, e que foi suprimido do Fólio de 1623. Esse prefácio trazia como título *“Um Nunca Escritor para um Sempre Leitor”* – uma declaração quase explícita de que o seu conteúdo se dirigia a “E. Ver”, ou Edward de Vere. Naturalmente, pedi esclarecimentos sobre este ponto ao próprio Bacon, que me interessou – mais do que surpreendeu – ao assegurar-me que ele próprio escreveu o prefácio, mas foi forçado a excluí-lo da versão do Fólio porque revelava de forma demasiado óbvia o caso Oxford, o qual era política firme do Grupo manter em segredo.

Pedi confirmação a Oxford, que respondeu:

"Não fui autor principal. Os autores foram, em grande parte, externos a mim e a W. S. [que] contribuiu com algo; eu, muito pouco. Os restantes autores foram Beaumont e dois dramaturgos de palco menos eminentes."

Oxford aceitou então a minha sugestão de que a peça ficou sob controlo de Verulam, e que a expressão “Ever” (Sempre) da linha citada se dirigia

diretamente a ele (Oxford). Quando lhe perguntei se a personagem de Tersites tinha alguma ligação com Chapman, o poeta respondeu:

"Bem, meu caro senhor, é definitivamente uma sátira sobre o *Homero* de Chapman; e, a meu ver, um desempenho fraco e inconsistente. Falta-lhe engenho, e não tem qualquer mérito poético."

“Péricles”

Sugeri a Lord Verulam que *Péricles*, que apareceu pela primeira vez no terceiro Fólio shakesperiano, era obra de George Wilkins? Verulam respondeu:

"Não na totalidade. Wilkins era um homem invejoso e ansioso por fama. Ele escreveu a peça e submeteu-a ao Grupo. Inicialmente, foi considerada indigna, mas mais tarde foram feitas adições, e ela ganhou melhor forma."

“Conto de Inverno”

Outra das minhas peças favoritas, é também uma das que mais dificulta a atribuição de autoria; e eu, naturalmente, com poucas ideias preconcebidas, fiquei satisfeito por ter a oportunidade de obter dos meus distintos comunicadores algumas informações que considero autênticas sobre esta comédia profundamente simbólica. Foi isto o que me disse Lord Verulam:

"*Conto de Inverno* não interessava a [Will] Shakspere. Os autores fomos eu próprio – participei efetivamente – e Fletcher. Foi em grande parte de Fletcher. Shakespeare foi consultado, mas a construção das primeiras cenas repugnava-lhe. Achava que o tema tinha sido tratado sem subtileza."

Lord Verulam acrescentou que o famoso discurso das flores de Pérdita não foi, como eu sugerira, retirado do seu *Ensaio sobre Jardins*; embora o autor desses versos (Fletcher, presumo) possa ter lido e apreciado o ensaio. Dado que a autoria desta peça é extremamente difícil de estabelecer, não peço desculpa por incluir aqui as opiniões expressas pelo meu irmão Ernest, falando do mundo espiritual, a 27 de Maio de 1943:

"Não há um autor. Coloca no plural: pois é uma obra que foi completada por, pelo menos, três pessoas. O homem que escreveu a primeira parte não teve qualquer intervenção na segunda... Francis Bacon não foi quem escreveu a primeira parte. Teve uma mão na segunda, mas não no enredo. Uma ou outra fala, talvez um comentário geral que influenciou o outro autor [Fletcher?]."

De um modo geral – e salvo certos detalhes – é altamente significativo que quase tudo o que o meu irmão me tem transmitido do além sobre Shakespeare tem sido, em grande parte, corroborado pelas inteligências que dizem ser os

próprios elisabetanos. Mais adiante fornecerei um ou dois outros exemplos, pois tais opiniões – se genuínas forem, como creio que são – são importantes, já que indicam que, ao fim de poucos anos entre os habitantes do mundo etérico, um indivíduo que na vida terrena estava profundamente versado nas questões shakesperianas tem acesso a informações que estão completamente fora do nosso alcance neste mundo material.

“A Tempestade”

E agora uma das últimas peças shakesperianas. Esta comédia, ou melhor, *mascarada*, sempre acreditei ser de Raleigh, por razões que considero muito fortes. Perguntei a Ernest sobre ela, e fui assegurado, a 2 de Setembro de 1943, de que a peça foi "provavelmente iniciada por Oxford, mas certamente escrita por Ralegh como uma experiência", quando Sir Walter se interessou profundamente pelo teatro. Ernest acrescentou ainda que, nas partes burlescas – as cenas de Tríinculo e Stefano – Ralegh teve ajuda profissional, "possivelmente de William Shakespeare", significando com isso o Will de Stratford.

Foi, portanto, com alguma curiosidade que procurei mais tarde confirmação junto de Lord Verulam. Eis o que me foi dito:

"Shakespeare [isto é, o actor de Stratford] teve uma grande participação na escrita de *A Tempestade*. Ralegh não escreveu nada da peça; mas discutiu-a, e sugeriu várias ideias."

Desafiado por mim sobre estas afirmações, que não estava pronto a aceitar, obtive de imediato a seguinte resposta:

"Devo responder com muito cuidado. Há muitas passagens em *A Tempestade* escritas pelo actor Shakespeare, e há outras que foram oferecidas por diferentes mãos, sobretudo por pessoas ligadas ao teatro."

Francis Bacon acrescentou que ele próprio "participou nela"; e, embora não tenha escrito o célebre discurso das "torres envoltas de nuvens", "ajudou o autor, que não queria dar o seu nome".

Temos então aqui, quanto à autoria de Ralegh, um claro conflito de opinião entre Lord Verulam e o meu irmão. Por isso, mais tarde (a 26 de Fevereiro de 1945), alegrei-me por ter oportunidade de obter a versão de Will Shakspere, que foi a seguinte:

Ele, W. S., "teve parte na peça" e trabalhou com outros nesta comédia que era "um epílogo em todos os sentidos", sendo Próspero, para Shakspere, o símbolo do seu amigo falecido, Lord Oxford, "cuja vara mágica se quebrou". O

actor-dramaturgo confirmou o que meu irmão dissera, ao afirmar que Trínculo e Stefano eram da sua própria autoria e, para minha surpresa, acrescentou que também escrevera o discurso de Próspero no acto III, cena 3, que começa com "Bravamente a figura...".

**Isto foi confirmado por Oxford, que, ao que parece, escreveu uma primeira versão da peça, bastante alterada e pouco aproveitada.*

Nesse momento, consultei a peça, que tinha à mão, e disse a Shakspere que tinha o discurso diante de mim. Ele respondeu: "Estás a olhar para as minhas palavras"; e prosseguiu dizendo que Ralegh escreveu a totalidade da peça, excepto as cenas cómicas, as cenas de amor, e o discurso de Próspero acima mencionado. Asegurou-me que Francis Bacon "nada escreveu nela, e não apreciava muito a sua fantasia".

Não posso dizer qual a razão pela qual Lord Verulam — contradizendo frontalmente W. S. e o meu irmão — nega a Ralegh qualquer participação na autoria de *A Tempestade*, mas essa negação é interessante, por ser uma das raras ocasiões de desacordo direto, quanto à autoria, entre dois dos meus comunicadores elisabetanos. A conclusão a que chego neste momento é que Lord Verulam, quando falou comigo, não conhecia todos os factos do caso — nem W. S. — embora suspeite também que, por razões que me são desconhecidas, Francis Bacon prefere manter uma certa reserva quanto a *A Tempestade*.

A PEÇA QUASE-SHAKESPEARIANA: *SIR THOMAS MORE*

Esta eficaz peça elisabetana data de cerca de 1593, e tem sido alvo de grande disputa e derramamento de tinta entre aqueles que defendem — ou negam — que uma célebre passagem nela contida foi escrita pelo próprio Shakespeare!* Naturalmente, estando já convencido de que Francis Bacon tivera alguma participação na construção da peça, e que ele é o original da personagem "Sabedoria" (*Wisdom*), que se destaca no Interlúdio, escolhi *Sir Thomas More* como tema de questões.

Lord Verulam forneceu-me as seguintes informações, que aqui registo com as minhas próprias palavras:

"Jovem Espírito" (*Young Wit*), na peça, simbolizava Shakespeare como representante do Grupo; e "Sabedoria" simbolizava Bacon; a junção de *Wit* e *Wisdom* no interlúdio — intitulado *O Casamento do Espírito e da Sabedoria* — indicava a cooperação entre Francis Bacon e Lord Oxford. Até aqui, tudo certo!

Algumas semanas mais tarde, pedi a Lord Verulam os nomes dos autores da peça, geralmente tidos como vários; e, em vez de obter uma resposta, fui, para minha grande surpresa, interrogado:

"Eu [Francis Bacon] pergunto-lhe: consegue encontrar-me lá?"
Respondi: "Não, senhor, não consigo dizê-lo assim de imediato."
O nosso diálogo continuou:

F. B. — Estou interessado, pois tive muito cuidado em ocultar-me. Não escrevi nenhuma parte da peça tal como hoje a conhece, mas escrevi a versão original, e entreguei-a a outro para a trabalhar por mim.

P. A. — Muito interessante! Teve William Shakspere algum envolvimento?
F. B. — Ele escreveu a maior parte da peça.

Ver: Shakespeare's Hand in Sir Thomas More, de A. W. Pollard e outros. Respostas eficazes às suas conclusões foram publicadas por Sir George Greenwood e o Prof. Tannenbaum.

Lord Verulam informou-me então, em resposta a uma nova pergunta, que a passagem controversa estava na caligrafia de William Shakspere — ou seja, na caligrafia das assinaturas conhecidas. Quando, posteriormente, lhe disse que, ao reconsiderar, achava poder encontrar o seu traço (de Lord Verulam) no Interlúdio, comentou: "Tem um ouvido fino para a verdade", antes de admitir que o Interlúdio era o trecho onde procurara esconder-se.

Aqui chegamos a mais um ponto interessante de desacordo, pois quando pedi confirmação a Shakspere sobre a questão das assinaturas e lhe perguntei se reconhecia a sua própria caligrafia na peça *More*, como afirmam alguns dos nossos estudiosos, a sua negação foi imediata e enfática:

"Não! Sei que muitos do grupo acreditavam que era a minha caligrafia, mas isso permaneceu um mistério. Afirmo que não é minha."

Questionado depois sobre as assinaturas no testamento de Shakspere, etc., o actor acrescentou:

"Sim, essas são [as minhas assinaturas], mas tive de usar uma escrita que era cópia da de outro... pois era razoável que a assinatura do meu testamento correspondesse à do autor das peças."

Neste momento não me sinto em posição de fazer qualquer comentário pertinente. O Lord Chanceler e o homem de teatro terão de resolver o assunto entre si. Concluo este capítulo com um comentário, feito em benefício dos críticos da teoria do inconsciente: que, sejam verdadeiras ou falsas estas

conversas, o meu subconsciente merece os parabéns da minha consciência desperta pela destreza com que tem construído estas mensagens vindas do vazio!

CAPÍTULO IV

AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS TRAGÉDIAS

“Romeu e Julieta”

Entre os estudiosos do caso de Lord Oxford como o verdadeiro Shakespeare, há muito que se concorda, em geral, que todas as grandes tragédias, a partir de *Romeu e Julieta*, são principalmente, se não totalmente, obra de Edward de Vere.

Perguntei, portanto, a Lord Verulam, se a tragédia de Verona era, como eu supunha, uma dramatização por Oxford da sua relação amorosa com Anne Vavasour. Eis a sua resposta:

"A nota pessoal está lá, no conto de amor sem esperança, frustrado na sua plenitude; mas o enredo, a história, veio originalmente do próprio Oxford."

E Verulam acrescentou que, embora Julieta pudesse ter sido esboçada a partir de Anne – a experiência pessoal de Oxford tendo inspirado a personagem – eu devia ter cuidado em não supor que a heroína fosse totalmente realista:
"A imagem está longe de ser um retrato."

W. S., algumas semanas depois, forneceu informações adicionais:

“Romeu e Julieta”

“Tive uma parte no final do enredo. A ideia das famílias em guerra foi encontrada num conto lido por Oxford. Colaborei nas primeiras e nas últimas cenas, mas não participei nas partes onde o amor apaixonado é expresso. Nesses casos, foi Oxford quem escreveu. A Ama foi, em grande parte, criação minha.”

Mais tarde, perguntei a Oxford se Romeu e Julieta eram, de facto, ele e Anne Vavasour. Respondeu:

“Tal como um reflexo se vê na água, assim são estas reflexões de Anne Vavasour e de mim próprio; mas em nenhum caso devem ser tomadas como

retratos. O escritor não faz retratos. Uma sombra pode passar pelo palco, oferecendo um ponto de partida para o seu trabalho; mas nada mais."

Oxford, nem será preciso dizer, reivindica toda a poesia de *Romeu e Julieta*; mas W. S., como habitual, ajudou em certas cenas e foi o criador da Ama, que foi introduzida porque achava que a peça precisava de ser aliviada com humor.

Começava a ficar um pouco cansado de me dizerem que as personagens shakesperianas não eram "retratos". Nunca supus que o fossem; mas, em muitíssimos casos, o original histórico é claramente discernível.

"Hamlet"

Já alguns dos meus leitores estarão a perguntar: "Sim, mas e *Hamlet*?" As nossas conversas podem, claro, ser lidas na íntegra nos manuscritos; mas aqui farei um resumo da informação dispersa fornecida pelos meus comunicadores, a quem fiz inúmeras perguntas sobre este assunto tão importante.

O enredo de *Hamlet* foi sugerido a Oxford por William Shakspere, que viu na posição do Hamlet original um caso tão difícil como (e, sem dúvida, semelhante em linhas gerais) o de Oxford na corte de Isabel. O Conde foi, portanto, até certo ponto, o modelo de Hamlet; embora me tivessem prevenido, como sempre, que a personagem não era um retrato.

O Príncipe da Dinamarca, tal como surge na peça, não era um homem do tipo de Oxford, nem Oxford tentava, na sua tragédia, representar o ideal cortesão do Renascimento, como o descrito em *Il Cortegiano*, pois, embora o Conde tivesse "a aparência exterior de um cortesão", não possuía "aquilo a que chamaríamos a ostentação de um príncipe da época isabelina". Ao escrever *Hamlet*, Oxford procurava, de certo modo — embora "não de forma definida" — fazer em tragédia o que Montaigne fazia nos seus Ensaios, ou seja, representar a si próprio. Esses ensaios influenciaram profundamente Lord Oxford, como influenciaram muitos outros do seu tempo.

Mais tarde, quando perguntei diretamente a Oxford se *Hamlet* fora fortemente influenciado por Montaigne, obtive imediatamente a seguinte resposta enfática:

"Seguramente que fui [influenciado por Montaigne]; sem dúvida e com toda a certeza, e multipliquei os estados de espírito e os dilemas do meu Hamlet para além do que Montaigne poderia ter imaginado. Fui muito influenciado por Montaigne — e com razão. Ele foi, num certo sentido, meu mestre."

Perguntei então: "Conheceu Montaigne em França ou Itália?" A resposta foi: "Não, esse prazer foi-me negado, embora o procurasse."

Voltando às minhas conversas com Bacon sobre *Hamlet*, Lord Verulam disse-me que Anne Cecil era, em parte, o modelo de Ofélia, embora apenas de forma vaga, pois, como personagem, Ofélia não possuía a subtileza de Anne. Polónio, evidentemente, era, em parte, uma paródia de Lord Burleigh, com quem Oxford teve uma relação de muita desconfiança e aversão mútuas. O conhecido discurso de Polónio, *"É verdade, é pena…"*, foi, como demonstrei de forma conclusiva, baseado numa carta de Burleigh à Rainha Isabel.

Fui, contudo, sabiamente lembrado de que o Tesoureiro de Inglaterra nunca foi o tolo que Oxford faz de Polónio.

Horácio e *Francisco*, em *Hamlet*, foram inspirados, segundo me disseram, nos primos de Oxford: Sir Horace e Sir Francis Vere – os "Vere Combatentes". De acordo com Francis Bacon, Lord Oxford costumava dizer que "Horace era o tipo de homem que queria para Horácio"; e que "*Hamlet* cresceu à medida que o escrevia" — afirmação que, como veremos, foi plenamente confirmada mais tarde pelo próprio Oxford.

O último pedido de Hamlet a Horácio, para que "contasse a sua história", terá sido inserido porque Oxford queria que a verdade sobre ele fosse, um dia, revelada. *Hamlet*, contudo, como insistiu Verulam, não era Oxford; mas era "um símbolo de Oxford", e o segredo do príncipe sobre a aparição do pai era um símbolo do segredo autoral de Oxford — que também deveria revelar-se após a sua morte. *Fortimbrás* representa o homem de acção, em oposição a *Hamlet*, o homem da hesitação.

W. S. acrescentou informação interessante, afirmando que ele próprio reivindicava quase todo o último acto de *Hamlet*, embora nada tivesse escrito do resto da peça. Lord Verulam já me dissera que Oxford, ao escrever *Hamlet*, construía e reconstruía, "trabalhando sempre em conjunto com William Shakespeare". Esta tragédia, tal como *Macbeth*, foi submetida ao Grupo, mas ficou praticamente intacta.

Hamlet, então, salvo o último acto, é substancialmente obra de Lord Oxford. Para uma descrição vívida da interpretação de Shakspere no papel do Fantasma, remeto os leitores à minha biografia de W. S.

Aqui estão alguns comentários íntimos sobre a tragédia, fornecidos pelo seu autor:

"O meu esforço mais trabalhoso! E posso afirmar que Hamlet é a minha personagem preferida. Sinto-me realmente feliz por ter dado ao palco uma figura viva. Tinha receio de que fosse demasiado complexa para viver.

A história de Hamlet surgiu-me na juventude. Meditei sobre ela desde os meus dezassete anos. A figura cresceu e cresceu. Deixei que crescesse; e não me apressei a escrevê-la. Não foi terminada senão na maturidade. Alterei-a várias vezes. Alterava-a constantemente, e tornou-se demasiado longa para o palco. Sabia disso. Tinha feito um plano para a encurtar; mas a oportunidade nunca surgiu."

[Hamlet] tornou-se, "cada vez mais, a vida interior de Oxford", com o passar do tempo.

Quando Oxford foi questionado sobre o soneto 121 e a sua relação com a peça *Hamlet* e com Lord Burleigh, respondeu:

"Tive Hamlet em mente ao escrever [o soneto], e posso dizer que Hamlet nunca me saiu do pensamento. Mas o soneto surgiu como um poema. Devo admitir que me liguei a ele [Hamlet]. Foi um desabafo da alma."
1 Ver pág. 185.
2 Ver pág. 76. O mesmo capítulo contém a descrição de Oxford sobre Burbage no papel de Hamlet.
3 Uma leitura atenta do soneto revela de imediato a ligação com *Hamlet*. "Ser ou não ser?" pode ser lido nas duas linhas iniciais.

"A minha relação com Burleigh [Polónio] nunca foi amistosa. Ele queria saber qual era a minha ocupação secreta, e insinuava que a minha vida e as minhas acções eram desonrosas para com a sua filha. Nunca fomos amigos."
Quando lhe perguntei se Burleigh sabia algo da colaboração secreta entre actor e poeta, Oxford respondeu:

"Ele não sabia; e se soubesse, teria classificado o nosso trabalho como passatempo fútil… Ele não sabia que era o modelo de Polónio. Não, nunca lhe passaria pela cabeça que possuía uma tolice tão requintada!"

O Conde acrescentou ainda que "quando estava com a Rainha", vira a carta do Lord Tesoureiro para a Soberana a propósito de Oxford e Anne Cecil, da qual, como já referi, foi parafraseado o discurso de Polónio *'É verdade, é pena…'*

"Macbeth"

A tragédia escocesa, como *Hamlet*, é quase inteiramente obra de Oxford; mas Francis Bacon aceitou a minha sugestão de que a peça chegou até nós apenas numa versão para representação. "Os cortes", acrescentou, "foram todos para melhor", porque a versão original "era demasiado difusa". Fui informado de que essa primeira versão ainda existe — "o rascunho será descoberto, a seu tempo". O local onde está escondido é "um túmulo, não uma sepultura — um

túmulo de pedra", nomeadamente, como mais tarde foi dito, o túmulo de Will Shakspere na igreja paroquial de Stratford-upon-Avon.

Aqui estão os comentários de Oxford sobre *Macbeth* como tragédia da ambição:

"Sim, e mais da ambição de uma mulher do que de um homem. O meu propósito era ilustrar o resultado da ambição feminina; e não deves supor que ela age por causa do marido. A ambição levou-a a casar com ele, e a ambição é por si própria. Ela não ama o marido; conta com ele como cúmplice."

Quando lhe perguntei se a ideia da cena do caldeirão viera de *Les Tragiques*, de D'Aubigné, que ataca as práticas ocultas de Catarina de Médicis no Louvre, Oxford respondeu:

"Sim, veio daí; tive a ideia; mas deves perceber que a bruxaria era muito discutida, e a ideia das Bruxas servia como prelúdio para a acção da peça — a faísca que acendeu o fogo da Senhora [Lady Macbeth]. Conheci-o [D'Aubigné] em França [no Louvre], e falámos muito sobre o assunto. Tive longas discussões sobre a feitura do livro [*Les Tragiques*]; e depois ele deu-me um exemplar. As Bruxas não eram uma piada ou sátira contra eles [a Rainha Catarina e os Guisa], o que poderia ter sido algo sério; mas serviram de pano de fundo para a minha ideia."

"Rei Lear"

Esta tragédia, segundo Lord Verulam, foi inicialmente esboçada por Lord Oxford numa data muito anterior à que normalmente lhe é atribuída, mesmo pelos oxfordianos. Mais tarde, foi retrabalhada por Marlowe. Bacon aceitou, em parte, uma teoria que defendo num dos meus livros, de que *Rei Lear* tem como base tópica as guerras civis religiosas em França.

Quando perguntei se Lord Oxford alguma vez esteve à beira da loucura, a resposta foi que, embora *Lear* não fosse, de modo algum, um retrato, Oxford era sempre uma pessoa nervosa, sujeita, por vezes, a delírios mórbidos — incluindo a crença de que estava a ser perseguido.

Will Shakspere, questionado sobre a peça, negou que Marlowe tivesse qualquer participação, salvo como espectador interessado, e afirmou que ele próprio contribuíra para a tragédia com os ditos do Bobo no ermo, e com dois outros discursos, sendo um deles o da pena colocada nos lábios de Cordélia. As contribuições de Shakspere para as peças shakesperianas de Oxford — especialmente para as tragédias — foram, ao que parece, frequentemente colocadas no início ou no fim.

Comentários de Lord Oxford sobre *Rei Lear*:

“Tirei a ideia, em parte, de antigos contos sobre os reis da Bretanha, e sobre essa ideia bordei engenhosos artifícios. O Bobo foi ideia minha, assim como a figura de Cordélia. Nós [E. O. e W. S.] compusemos a peça juntos. W. S. nunca ficou muito satisfeito com ela, excepto nas cenas finais; mas contribuiu com falas e acção, e os irmãos Edgar e Edmund, que, na minha opinião, estão demasiado fortemente contrastados. A poesia foi minha. Preferi *Lear* a *Macbeth*, embora tivesse consciência das suas falhas em palco.”

“Otelo”

Esta tragédia, ao que parece, inclui muito trabalho de revisão sobre o texto original de Oxford. Quando perguntei a Francis Bacon se estava certo ao supor que Desdémona era, em parte, uma nova defesa, por parte do Conde, da sua esposa injustamente acusada, a resposta foi que Anne, “uma mulher muito feminina”, provavelmente inspirou Desdémona. Verulam disse que era difícil afirmar exactamente quais eram os sentimentos de Oxford por Anne:
“Às vezes elogiava-a como a flor de todas as mulheres, e outras afastava-se da sua companhia.”

Will Shakspere disse-me, mais tarde, que *Otelo* era a sua peça preferida, e que ele próprio fornecera o enredo:

“Foi baseado num conto que ouvi numa taberna. Contribuí com algumas falas de Iago, e dei a ideia do lenço ao meu colaborador.”

Aqui estão os comentários de Oxford sobre *Otelo*:

“O que senti sobre a peça foi que a vítima era demasiado indefesa. Era como se um pobre cordeirinho se tivesse lançado nas mandíbulas de um lobo. Nota bem que a senhora não tinha amor pelo esposo, para lá do amor físico, o que era natural, pois não tinha força mental. W. S. argumentava que assim ela devia ser criada; pois, se Otelo tivesse amado o seu espírito, toda a história teria sido diferente. Ele [Iago] é, talvez, demasiado cruel para ser natural; mas, nota, como instrumento de tortura, é perfeito — e deve ser encarado como tal.”

Sobre o método de representação de Iago por parte de W. S., Oxford disse:

“Ele [W. S.] era muito intenso, muito amargo, muito dominante. Sim, creio que não poderia haver intérprete mais notável no nosso tempo.”

Quando perguntei a Oxford se o seu próprio chamamento de Flandres, em 1585, estava refletido no regresso de Otelo de Chipre, comentou:

“Essas ideias que se manifestam no drama passam fugazmente pela mente; as pessoais levantam um pouco de pó que colore a escrita.”

“António e Cleópatra”

Perguntei a Oxford se estava certo ao interpretar *António e Cleópatra*, em termos tópicos, como um epitalâmio sobre a sua relação com a Rainha. Ele respondeu:

“Sim, concordo inteiramente. É isso mesmo! Foi a última peça [que escrevi], e estava intimamente ligada à Corte e a Sua Majestade. Estuda-a com isto em mente... Talvez tenha sido movido além do habitual.”

CAPÍTULO V

AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE AS PEÇAS HISTÓRICAS

As peças históricas, como é geralmente reconhecido pelos estudiosos, são, no seu conjunto, obras menos individuais e mais na natureza de composições colectivas do Grupo, ao contrário das grandes comédias e tragédias. Não as discutimos em grande detalhe, mas os meus comunicadores forneceram-me alguns comentários muito interessantes.

“Júlio César”

Não tendo conseguido, de forma consistente, formar uma opinião clara sobre a autoria desta peça, acolhi com agrado a garantia de Lord Verulam de que a primeira parte da peça era da autoria do mesmo que escreveu *Hamlet* — ou seja, Lord Oxford — mas que a parte final foi uma adição posterior, elaborada por várias mãos. Bacon apontou a deterioração evidente no estilo — “nenhuma linguagem sublime”. Bacon e W. S. concordaram em admitir que a tragédia foi fortemente influenciada pela conspiração de Essex em 1601, que, nas palavras deste último, “causou tanta discussão que tingiu tudo o que escrevíamos”.*

Perguntei a W. S. se a peça, no seu todo — pelo menos a primeira parte — era principalmente de Oxford. Ele respondeu:

“Sim, talvez possas dizê-lo; mas os dois primeiros actos foram ideia minha — com escrita, em grande parte, dele. O final não foi nosso. O manuscrito foi concluído por nós, mas as partes finais perderam-se, e foram acrescentadas por outros quando se descobriu que o manuscrito não podia ser encontrado. Não eram actores de profissão. Reuníamo-los com a promessa de uma pequena recompensa e um copo de vinho; e muitas vezes era difícil fazê-los

dizer apenas o que estava escrito. O actor que fazia de Bruto, sempre que possível, era Burbage. António variava bastante. Dois actores revezavam-se nas noites."

"Ricardo II" e "Ricardo III"

Lord Verulam informou-me que ambas as peças eram originalmente obra de Oxford, e acrescentou:

"Poderás talvez dar-me crédito por algumas ideias em *Ricardo II*; mas não em *Ricardo III*, que é muito de Marlowe."

Disseram-me que foi Marlowe quem sugeriu a cena com a Rainha Ana no primeiro acto e a cena de Clarence — esta última, no entanto, não foi escrita por ele. *Ricardo II* está muito mais próximo da versão original de Oxford do que *Ricardo III*.

**Incluindo The Phoenix and the Turtle, 1601. Ver pág. 168.*
**Há muito que atribuía Ricardo III a Marlowe, ou a alguém da sua escola.*

"Ricardo II"

Perguntei a W. S., enquanto autor reputado da peça, se não correu grande perigo pessoal quando toda Londres, desde a Rainha até ao povo, discutia a tragédia no contexto do levantamento de Essex, após várias representações em cena. Sabemos que a Rainha ficou furiosa: "Eu própria sou Ricardo II!" (1)

W. S. respondeu que esteve, de facto, em perigo, sendo forçado a retirar-se "da cena pública" e a tornar-se "invisível" até a tempestade passar. Disse ainda que foi protegido por dois nobres de linhagem real — os Condes de Oxford e de Derby.

Oxford, posteriormente, contou-me que a Rainha ficou profundamente desagradada quando descobriu — "no fim" — que "W. S. era uma serpente de duas cabeças", ou seja, que Oxford era seu colaborador. A situação, acrescentou, "foi muito precária para W. S., e houve grande desagrado". "Eu ajudei W. S. Ele estava em perigo de morte. Foi difícil protegê-lo."

"Não tive qualquer envolvimento em *Ricardo III*. (2) Tive alguma participação em *Ricardo II*, mas não muito. Shakspere colaborou, e tivemos o conselho de outro [Bacon?], que nada escreveu, mas fez muitas sugestões. Posso dizê-lo melhor assim: escrevi a maior parte da peça. W. S. tratou de muitos arranjos para mim, para o teatro, e tivemos a ajuda de um que também era poeta. Acho que revelarei o nome. Bacon estava muito interessado e deu-nos crítica completa: e quem escreveu comigo foi S. P."

(Neste ponto utilizámos a tábua ouija, e o nome *PHILIP SIDNEY* surgiu de imediato.)

Perguntei então a Oxford como Philip Sidney entrou na peça.
"Entrou na peça como te explicarei. Eu tinha-lhe lido parte da peça, e teria lido o resto, se o tivesse claramente na mente. Conversámos longamente sobre a peça, e ele sugeriu que uníssemos forças, até certo ponto. Fiquei honrado. Suspeitava que W. S. acharia o tema muito difícil de tratar. Os discursos foram trabalho conjunto. Eu tinha a estrutura pronta, e juntos demos-lhe corpo. Notarás que num discurso do segundo acto, e noutro do terceiro, as palavras escolhidas não aparecem no meu estilo habitual."

Não consegui compreender todos os detalhes que se seguiram sobre as respectivas contribuições dos dois poetas nos grandes discursos; mas ficou claro que Sidney foi responsável por muitos, senão por todos, os dísticos rimados que encerram os melhores discursos do Rei nesta tragédia.

É interessante, relativamente a Sidney, notar que o meu irmão me disse, a 27 de Maio de 1943, que ele (Sidney) "tinha o hábito de ouvir os discursos mais importantes com atenção ao ritmo dos versos, conforme achava que deveriam ser ditos corretamente. Dava grande importância ao último verso de cada linha." Esta afirmação liga-se naturalmente ao cuidado e interesse de Sidney pelos dísticos finais dos discursos de Ricardo.

1 Frase dita a William Lambarde, Guardião da Torre, no Palácio de Greenwich, a 4 de Agosto.
2 Repare-se que Oxford desmente a declaração de Bacon de que teria tido qualquer participação em *Ricardo III*.

"Henrique IV – Partes I e II"

Oxford foi questionado sobre a sua participação nestas peças e na criação de Falstaff. Respondeu:

"Não; na verdade, não tive qualquer parte na criação do Cavaleiro. Ele era um retrato, em parte, de alguém que costumava frequentar a Mermaid. Não. Shakspere teve a honra de inventar a figura mais amada e admirada das peças." (1)

"Henrique VI – Partes I, II e III"

Estas peças, ao que parece, foram principalmente obra do Grupo — facto que, a ser verdade, explica em parte as muitas falhas da trilogia. Como Lord Verulam disse, com o seu habitual estilo simbólico e feliz:

“Tal como montas o esqueleto [das peças de Henrique VI], depois de seco, e tens dificuldade com as articulações, assim encontrarás falhas nesta peça. As partes não assentam suavemente.”

Considerou-se a escrita de uma peça histórica sobre Henrique VII, mas, após cuidadosa consideração, decidiu-se excluí-la da sequência, por se entender que certas referências políticas tornavam imprudente a sua inclusão. (2)

“Henrique VIII”

Vários baconianos reivindicaram *Henrique VIII* como obra de Lord Verulam, baseando-se em analogias textuais entre as quedas de Wolsey e Francis Bacon, ambos Lordes Chanceleres de Inglaterra. Verulam, contudo, afirma que nem ele nem Lord Oxford tiveram qualquer envolvimento na peça, que não foi escrita por membro do círculo, mas sim “escrita por encomenda por Fletcher, sob crítica do Grupo”, o qual, por isso, permitiu que o nome de Shakespeare lhe fosse atribuído.

UMA PEÇA SHAKESPEARIANA PROJECTADA,MAS NUNCA ESCRITA

Sabe-se historicamente que Lord Oxford visitou Itália apenas uma vez, em 1575–1576; mas ele próprio, assim como W. S., asseguram-me que fez uma segunda visita ao país no verão de 1602, em parte para distrair a mente das misérias causadas pelo levantamento de Essex e a condenação de Southampton; e, em parte, com a intenção de recolher material para uma peça histórica na terra que primeiro inspirara a sua musa. Estas são as palavras de Oxford sobre o assunto:

“Não há registo da minha segunda visita [a Itália]. Devo explicar que Itália inspirou-me quando a visitei na juventude. Dois anos antes da minha morte voltei a visitá-la. A idade e a frustração tinham embotado os meus sentidos, pois já não achei que tivesse o mesmo poder inspirador… Estive novamente em Verona, e visitei Rimini, Pádua e Veneza. Fui primeiro a Verona para descobrir a história completa de uma nobre família [os Scaliger]. Queria saber o máximo possível sobre J. J. Scaliger, o autor do livro *Epistola de Vetustate et splendore gentis Scaligerae et J. C. Scaligeri Vita* (1594). Naturalmente, procurava os meus enredos assim. Quase sempre os encontrava.”

Esta peça projectada nunca foi escrita, mas os leitores poderão gostar de conhecer algumas notas sobre o tema.

Scaliger é a forma latinizada de *Scala*, o nome de uma famosa família italiana que produziu dois grandes eruditos: Júlio César Scaliger (1485–1558) e seu

filho, Joseph Justus Scaliger (1540–1609), “o maior erudito dos tempos modernos” (Enciclopédia Britânica). Ambos alegavam descender dos príncipes *Scala* de Verona, que governaram a cidade durante cerca de 150 anos na Idade Média. O castelo dos Scala e os seus túmulos familiares podem, ao que parece, ainda ser vistos em Verona. Todos estes factos me eram desconhecidos quando escrevi o manuscrito; nem jamais visitei Verona ou li algo sobre a sua história. (1)

WILL SHAKSPERE COMO CRIADOR DE FALSTAFF: UMA EXPLICAÇÃO

Quase todas as reivindicações feitas por W. S., como coautor de certas peças shakesperianas, não me criam dificuldade alguma, especialmente tendo em conta que, na maioria dos casos, trabalhou em estreita colaboração com Lord Oxford e sob a sua forte influência. Falstaff, contudo, é uma criação tão única que me senti inclinado a simpatizar com certos amigos que estavam convencidos de que Oxford, e não W. S., devia ter sido o autor. Por isso, aproveitei cedo a oportunidade para perguntar a ambos os meus comunicadores por uma explicação mais detalhada sobre o Cavaleiro gordo. Assim disse W. S.:

“Ninguém escreveu Falstaff senão eu. (O crítico de P. A.) pensa que eu era demasiado simplório para escrever a primeira parte; mas está enganado. Modelei-o a partir de um homem que costumava encontrar na Mermaid.” (2)

Comentando a referência de Lord Oxford a Falstaff como a personagem mais querida das peças, W. S. acrescentou:

“Sim, no meu tempo Falstaff era amado — mas sobretudo pelas mulheres. Haverá algo que rivalize com o sexo no interesse humano?”

Na mesma sessão, pedi a Oxford mais informações sobre a sua participação nas duas partes de *Henrique IV*. Respondeu:

“Tive alguma participação. W. S. tem razão em reivindicar Falstaff — inteiramente n'*As Alegres Comadres*, menos na segunda parte de *Henrique IV*, e ainda menos na primeira. A maioria das peças era de H. S.”

Estas comunicações são significativas e esclarecedoras. É sabido que Falstaff está no seu auge em *Henrique IV, Parte I*, e que declina rapidamente na Parte II e ainda mais em *As Alegres Comadres* — uma verdade bem expressa pelo editor da edição de Henry Irving das peças, quando escreveu:

“A segunda peça, contudo, é claramente inferior à primeira como obra de arte dramática. As personagens mais nobres têm muito menos do esplendor cavalheiresco e romântico… e a sua poesia tem muito menos fervor inspirador.

No lado cómico talvez não haja uma verdadeira queda, mas o nosso velho amigo gordo Falstaff está em rápido declínio."

Tudo isto pode ser facilmente aceite; mas nenhum comentador, até agora, tentou fornecer uma explicação para estes factos geralmente admitidos — explicação essa que os nossos manuscritos apresentam, pela primeira vez, de forma completa e satisfatória. Em *Henrique IV, Parte I*, a participação de Oxford na peça e na sua poesia, bem como a sua influência sobre W. S., são muito mais vastas e intensas do que na Parte II; com o resultado natural de que o Falstaff da primeira parte, embora escrito por W. S., está num plano intelectual muito mais elevado.

Na Parte II, onde o contributo de Oxford foi menor, verifica-se uma correspondente queda de qualidade; e em *As Alegres Comadres*, que — embora ambos tenham colaborado novamente — é quase inteiramente de W. S., Falstaff tornou-se uma personagem muito inferior ao cavaleiro gordo de *Henrique IV*, e ainda mais inferior ao da Parte I. W. S., é claro, está no seu melhor quando mais próximo está da inspiração e da presença do verdadeiro poeta das peças!

Ao considerar o Acto V de *Hamlet*, que é também reivindicado principalmente por W. S., argumentos semelhantes podem ser aplicados à análise da sua reivindicação.

"Fui eu que o escrevi," disse ele, "mas Oxford e eu revimos cuidadosamente o texto, e ele sugeriu certas linhas e expressões."

Toda a primeira parte da cena do cemitério, com o duólogo dos coveiros palhaços, é obra solitária de W. S., mas as linhas poéticas posteriores — como, por exemplo, a declamação melodiosa do padre sobre o túmulo de Ofélia:

"Mas que o grande mandamento se sobreponha à nossa ordem..."

— são totalmente obra de Oxford, ou são linhas sugeridas e talvez corrigidas por ele. W. S., no entanto, embora com reservas, continua a ser substancialmente o autor do acto.

A reivindicação de W. S. quanto à autoria principal de uma personagem como Iago não me apresenta qualquer dificuldade. A natureza intrinsecamente gentil de Lord Oxford, e a sua sensibilidade refinada — especialmente no que diz respeito às mulheres — tê-lo-iam impedido de desenvolver uma personagem tão diabólica como o *Ancient*. Aí revela-se o trabalho mais duro e realista de Will Shakspere.

CAPÍTULO VI

AS NOSSAS CONVERSAS SOBRE OS POEMAS SHAKESPEARIANOS

As informações que me foram transmitidas sobre os poemas shakesperianos, e que o leitor encontrará dispersas pelos manuscritos, são, a meu ver, de primeiríssima importância, revelando de forma decisiva a identidade do verdadeiro poeta, Shakespeare.

O primeiro lugar deve ser dado aos sonetos, que, por consenso quase geral, provêm da mesma mão que escreveu a maioria das peças — especialmente as grandes comédias e tragédias. Sobre este ponto, tenho o prazer de registar que tanto Francis Bacon como Will Shakspere são inequívocos e firmes na sua confirmação da autoria de Lord Oxford, que também me assegura que os sonetos são da sua lavra.

Quando perguntei ao Lorde Chanceler se ele escreveu ou não os sonetos, respondeu de imediato que "não teria em si a capacidade de produzir tais poemas", acrescentando que "não tinha entusiasmo para escrever em torno da figura da Rainha" — declaração de particular interesse, por revelar a identidade da figura feminina central dos sonetos, e que é, além disso, corroborada pelo próprio Oxford, que, quando se manifestou e assumiu a autoria dos sonetos, admitiu igualmente que a *Dama Negra* era a Rainha.

Lord Verulam, contudo, achava que Anne Vavasour estava por vezes “mais presente no espírito de Oxford” do que a Rainha — Oxford, segundo Bacon, usava a sua amante reconhecida, Anne Vavasour, como uma espécie de disfarce; sendo prudente referir-se a Sua Majestade “de forma encoberta”. Ambos os homens concordaram que o *Jovem Belo* era Southampton, e não Sir Edward Vere, filho de Oxford e de Anne Vavasour.

Quando perguntei a Will Shakspere sobre os sonetos, respondeu:

“Foram todos escritos por Oxford. Tenho grande satisfação em desmascarar o véu. Eu fui, sou, um dramaturgo.”*

Este problema crucial da autoria dos sonetos está — para mim, e espero que também para os leitores — agora definitivamente resolvido. O enigma seguinte em importância é o de *Vénus e Adónis*, cujas estâncias se aproximam, de forma inegável, do estilo dos sonetos.

A 5 de Outubro de 1943, discuti *Vénus* e os poemas menores com o meu irmão Ernest, que me disse ter sido informado de que Bacon e Chapman, embora não autores, estiveram, até certo ponto, por detrás dessas publicações — sendo Chapman o originador da ideia de haver poemas, além de peças, sob o

nome de Shakespeare. Estas foram as suas palavras, transmitidas pela mão da Sra. Dowden:

* *Nota-se o uso do tempo verbal presente!*

Não se crê que Bacon alguma vez tenha tentado compor versos; contudo, possuía sensibilidade para as palavras e, por conseguinte, foi extremamente útil ao sugerir o significado mais profundo das mesmas.

Exceptuando apenas os sonetos, o irmão atribuía os poemas a "um grupo de pessoas". Relativamente às assinaturas baconianas, tão visivelmente presentes nas primeiras e últimas estrofes de *Vénus*, *Lucrécia* e *A Lamentação*, Ernest persistia em afirmar que seriam, de algum modo, acidentais e que não haviam sido inseridas por Francis Bacon.

Aguardava-se, pois, com grande interesse, os próprios comentários de Bacon sobre esses poemas. Exceptuando os sonetos, não se possuíam ideias fixas, nem se sabia ao certo se Lord Verulam viria refutar ou corroborar o irmão. Foi então transmitida a seguinte informação:
"Não posso reivindicar a autoria de *Vénus* nem de *Lucrécia*. Oxford escreveu *Vénus*… Proporcionou-lhe grande prazer escrevê-la… Oxford foi, nesse sentido, mais verdadeiramente o autor do que eu, pois, ao tomar as ideias que me pertenciam, tratou a questão do verso e das palavras sob minha supervisão. A ele pertencia o dom genuíno da poesia; a mim, o dom das ideias."

Quanto a *A Lamentação de um Amante*, foi dito que Bacon "a tocou e criticou", mas "não a escreveu". A maior parte da composição coube a Fletcher, após consulta com Chapman.

Sobre *O Rapto de Lucrécia*, Lord Verulam assegurou que fora escrita pelo "nosso Shakespeare… um círculo de penas". Declarou não apreciar o poema, que – possivelmente como disfarce – lhe foi atribuído deliberadamente, em parte mediante a colocação de assinaturas baconianas na primeira, última e décima quinta estrofes.

Ao interrogar Will Shakspere quanto ao mesmo assunto, este negou a autoria de todos os poemas, com excepção de *Lucrécia*. Assim, tudo indica que era a ele, entre outros, que Bacon se referia ao designar o poema como obra do "Nosso Shakespeare". Dessa forma, as informações do irmão são, em termos gerais, corroboradas por ambas as fontes elisabetanas. Mais tarde, ao conversar com Lord Oxford, este não negou a autoria de *Vénus*, mencionada apenas de passagem, mas rejeitou qualquer participação em *Lucrécia*, cuja responsabilidade atribuiu a Shakspere.

Por fim, algumas palavras adicionais sobre as misteriosas assinaturas baconianas presentes nos poemas, que Ernest garantira não serem da autoria de Bacon. Naturalmente, foi solicitado a Lord Verulam que esclarecesse o assunto, e este negou de forma enfática ter escrito ou consentido a inclusão dessas assinaturas; afirmou que algumas delas provinham, sem dúvida, de penas hostis (eventualmente por ciúme), cujo propósito deliberado era associar o seu nome à dramaturgia e à poesia, com o intuito indigno de obscurecer a sua reputação como filósofo.

Interrogado sobre o mesmo tema, Will Shakspere ofereceu a seguinte explicação:

"Sim, são pistas baconianas. Não foi difícil. Desejávamos manter a autoria oculta, e persuadimos Bacon a assinar."
"Contra a sua vontade?", perguntou-se.
"Com grande relutância. Levou muito tempo a consentir, e, mesmo assim, nunca desejou que tal se tornasse público."

Por ora, deixa-se este aspecto algo enigmático e desconcertante do mistério shakespeariano, esperando-se poder prosseguir com investigações futuras. A informação disponível, até ao momento, indica que as assinaturas misteriosas – quer em peças, quer em poemas – foram inseridas por outras mãos que não a de Bacon, em parte contra a sua vontade e sempre sem o seu consentimento total. Aqueles que as incluíram procuravam, através da confusão criada, identificar Lord Verulam com obras que nunca reclamou como suas e que os verdadeiros responsáveis sabiam não serem de sua autoria. O próprio Bacon confessou ter sido, com frequência, utilizado como "cobertura" quando algo se pretendia ocultar. A lenda parece ter sido: "Sempre que se desejar mistificação, não se esqueça Francis Bacon!"

O PRIMEIRO FÓLIO SHAKESPEAREANO

O Primeiro Fólio de 1623, segundo os registos disponíveis, foi essencialmente obra de um grupo constituído por cerca de cinco pessoas, lideradas inicialmente por Lord Oxford. Após o seu falecimento, em 1604, a preparação da colectânea foi prosseguida por quatro figuras principais: Lord Verulam, Mary Sidney, Condessa de Pembroke, e o filho e genro de Oxford, os Condes de Southampton e Derby, com a colaboração de outros, convocados pontualmente conforme necessário. O grupo trabalhava frequentemente em subdivisões de três. Recorreu-se, ocasionalmente, a escritores profissionais, nomeadamente Fletcher, o dramaturgo, e Ben Jonson, autor do material introdutório, o qual, segundo palavras do próprio Lord Verulam:

"Contém alusões veladas a todos nós, e incorpora pistas que revelariam identidades àqueles capazes de as decifrar."

Informou ainda que "existia um enredo elaborado" destinado a revelar, enquanto se ocultava, e que os inúmeros erros de paginação, tantas vezes apontados, faziam parte das pistas e constituíam um elemento intencional da revelação enigmática.

Will Shakspere acrescentou informação corroborativa, embora nada surpreendente, ao afirmar que os actores Heminge e Condell, editores nominais do Primeiro Fólio, não participaram, de facto, na sua produção. "Assim como o meu nome foi máscara para um ilustre conjunto, também utilizei esses naturais como disfarce," sendo que, como acrescentou mais tarde, "naturais" significava "naturais de Warwickshire".

O enigma do muito criticado retrato de Droeshout de Shakespeare, que figura na página oposta ao título do Fólio, foi explicado por Francis Bacon do seguinte modo:

*Era necessário pintar um retrato.

Não se tratava de um retrato definido do homem Shakespeare, nem tampouco de Oxford. A imagem, que parece ostentar semelhanças com Will Shakspere, era, de facto, uma espécie de amálgama de certas características físicas dos dois colaboradores, que, nas palavras de Verulam, "não favorecia nenhum dos dois".

Malone encontrou uma família de nome Homing em Shottery; porém, no brasão de armas de John Heminges, datado de 1629, este surge como "de Londres, cavalheiro" (Chambers, Elizabethan Stage, II, 321). Recorda-se uma conferência sobre Condell, proferida, há anos, no King's College, por um professor da Universidade de Londres, que assegurou que Condell era oriundo de Warwickshire — da região de Cotswold, ao que parece.

CAPÍTULO VII
UMA BIOGRAFIA DE WILLIAM SHAKSPERE DE STRATFORD

Ditada, em grande parte, por ele próprio e por Lord Oxford

Nota do Autor

Esta breve biografia — ou autobiografia — foi ditada, em grande medida, por William Shakspere, a pedido do autor, após lhe ser explicado que, dada a escassez de informações concretas sobre a sua vida terrena, seria altamente desejável, sob todos os pontos de vista, obter, quanto antes, a verdade exacta dos factos. W. S. acedeu prontamente, embora tenha surpreendido ao manifestar a opinião de que apenas a parte final do relato despertaria interesse.

A utilização de aspas nesta narrativa indica, geralmente, que estão a ser reproduzidas as palavras exactas dos registos — quer de Shakspere, quer de Lord Oxford —, sendo que, nos casos em que foram introduzidas algumas palavras do autor, com o intuito de clarificar o conteúdo, houve o mais rigoroso cuidado em exprimir fielmente, em todas as instâncias, os factos ou inferências comunicados pelas fontes, a quem se expressa sincero agradecimento.

O nome de W. S., nos textos ditados por Lord Verulam ou por Lord Oxford, surge habitualmente grafado como *Shakspere*, *Sharpere* ou, por vezes, *Shakspeare*, forma esta que era a sua própria grafia. “William Shakespeare” foi, naturalmente, o nome oficial usado pelo grupo aristocrático que recorreu a Will de Stratford como conselheiro de cena, construtor de peças e, no vocabulário moderno, produtor, sendo também a sua máscara oficial e reconhecida.

Houve alguma dificuldade em levar W. S. a "manifestar-se" — relutância esta que se deveu, presume-se, a uma natural, embora errada, interpretação da forma desrespeitosa com que a sua figura é tratada em *As You Like It*, *The Taming of the Shrew* e em *Every Man Out of His Humour*, de Ben Jonson. Por esse motivo, o intermediário da Sra. Dowden, Johannes — a quem igualmente se dirige o mais sincero agradecimento — apresentou W. S. com as seguintes palavras:

Johannes: “O Shakespeare que dá nome ao grupo mostrou-se muito relutante em vir. Acabou por consentir, e responderá às perguntas. Não se trata de um homem estúpido, recordem-se!”

P. A. explicou então que apenas desejava obter confirmação das informações anteriormente fornecidas por Lord Verulam e que o seu único objectivo era estabelecer a verdade sobre o mistério shakespeariano.

W. S. respondeu: “Estou disposto”, e a partir daí tudo decorreu de forma tranquila.

BIOGRAFIA DE WILLIAM SHAKSPERE

William Shakspere, de Stratford-upon-Avon, nasceu na casa paterna, em Henley Street, a 23 de Abril de 1564, tendo sido baptizado a 26 do mesmo mês — sendo prática habitual da mãe baptizar os filhos três dias após o nascimento. O pai de Shakspere era de origem camponesa — um verdadeiro exemplo do “yeoman” da época — e a mãe, Mary Arden, era uma parente distante dos Trussell, família que, duas gerações antes, se encontrava ligada por casamento à própria linhagem de Lord Oxford.

W. S. recordava pouco da casa em Henley Street, actualmente conhecida como "A Casa Natal", uma vez que os pais se mudaram pouco tempo após o seu nascimento. “O meu pai pouco conviveu comigo durante a infância, por isso tenho pouco a dizer sobre ele”; mas “recordo-me muito bem da minha mãe”. Era uma mulher diligente e activa, bondosa e afectuosa para com os filhos, mas mantinha tamanha ordem em casa que obrigava todos a comportarem-se com cuidado.

No tocante à religião, a mãe era protestante, convertida recentemente antes de casar com o pai, também protestante. John Shakspere era “luveiro” — fabricava luvas de caça e de uso militar. Orgulhava-se de saber ler e escrever o suficiente para gerir os seus assuntos financeiros. Era “um homem íntegro e honesto, que prezava a ordem. Não se interessava por viagens nem por estudos. Bebia o seu vinho generosamente, mas alertava os filhos contra tal hábito. Era apreciado pela competência no seu ofício e pela rectidão com que agia.”

“Em nenhum caso desenhei o retrato do meu pai nas peças que viria a escrever”; contudo, “guardava uma ténue semelhança com Quince, em *Sonho de uma Noite de Verão*, embora lhe tenha acrescentado mais humor do que realmente possuía.” Teve dois irmãos e três irmãs, sendo seis filhos ao todo.

Stratford-upon-Avon, na segunda metade do século XVI, não era o centro de saber que alguns académicos modernos imaginaram.
“Era uma vila onde existiam alguns interessados na escrita e no teatro, mas não podia ser chamada de centro de aprendizagem. Essas pessoas saltam para uma conclusão sem qualquer fundamento.”

Na escola de gramática local, à qual frequentou, W. S., segundo o próprio, era considerado um aluno pouco brilhante. “Divagava frequentemente, inventando todo o tipo de histórias estranhas. A minha mente afastava-se da rotina, atraída por um interesse apaixonado pelo teatro. Mesmo naquela idade, já tinha

aprendido tudo o que se podia saber sobre a arte de representar.” Em Stratford, viu duas peças que reforçaram o desejo de se juntar a uma companhia teatral. A primeira era uma peça que se poderia descrever como uma miscelânea destinada a entreter o povo. A segunda era uma peça de teor religioso, sem autoria distinta. Esta última “causou-me uma impressão profunda.”

Alguns estudiosos contemporâneos, ao tentarem justificar o conhecimento evidente do autor das peças shakespearinas — conhecimento esse difícil de explicar —, aventaram que W. S. teria aprendido muito com os *Homilies*, ou Sermões, que ouvira ainda jovem na igreja. Tal, porém, não corresponde à verdade, pois quando questionado sobre o assunto, Shakspere respondeu de forma categórica:

“Com o ouvido externo, sim, ouvi-os, mas não com o ouvido interior. Não me interessavam, e contava histórias para mim próprio enquanto aquelas palavras caíam da boca do sacerdote, sem deixar qualquer vestígio.”

Eis que, de forma inequívoca, se exprime não o futuro poeta ou erudito, mas o contador de histórias nato, o actor-dramaturgo por excelência.

A lenda que retrata o jovem Shakespeare a caçar veados ilegalmente nas terras de Sir Thomas Lucy, em Charlecote, é conhecida em todo o mundo de língua inglesa; e, desta vez, segundo assegura o próprio W. S., a história tem algum fundamento na realidade.

É verdade que um grupo de colegas de escola tentou caçar furtivamente veados nas propriedades de Lucy; contudo, essa aventura, ocorrida por volta dos quinze anos de idade, não foi a causa da sua partida para Londres. Tampouco se poderá atribuir essa saída à alegada ira de Lucy — protestante convicto — perante as supostas inclinações católicas da família Shakespeare, como alguns sugeriram.

Aos dezassete anos, este jovem imaginativo, já profundamente fascinado pelo teatro, começava a sentir-se profundamente insatisfeito com a vida na pequena cidade provincial. As poucas, mas marcantes peças que presenciara em Stratford, as histórias que contava a si próprio durante as intermináveis homilias na igreja, os devaneios junto às margens do Avon e a rotina árida da sala de aula estavam prestes a impeli-lo à acção. A vocação que lhe estava destinada chamava-o com insistência: “Desde cedo tive a convicção de que podia escrever. Por isso mesmo, os meus bons vizinhos em Stratford troçavam de mim”, sendo que o indivíduo que causou directamente a partida para Londres não foi um vizinho, mas o próprio pai, o velho John Shakspere.

O pai desejava que todos os filhos tivessem o seu futuro profissional claramente definido e decidiu, nesse sentido, que William devia ser açougueiro. Sentindo repulsa por tão sangrenta tarefa, aproveitou a ocasião para desaparecer no próprio dia em que deveria iniciar a aprendizagem. Sem pedir autorização aos pais, dirigiu-se a Londres, com a ajuda de um amigo.

Sendo atraído pelo teatro como por uma força natural, procurou de imediato os primórdios do Teatro Globe, que, em 1581, não era propriamente um teatro, mas antes uma estalagem adaptada. Parece que conseguiu emprego de imediato. Nessa altura, o Globe não possuía ainda um palco: havia apenas um pátio, que William povoava com personagens imaginadas. As primeiras funções que desempenhou prendiam-se com a preparação do espaço, limpeza do pátio e dos assentos, e organização geral.

Como o pai pouco ou nada contribuía para o seu sustento, viu-se forçado a arranjar rendimento adicional. Assim, habituado a lidar com cavalos, passou a segurar-lhes as rédeas enquanto os espectadores se dirigiam ao teatro — tradição que se confirmou como verídica.

Em 1582, William Shakspere casou com Anne Hathaway, jovem que conhecia há algum tempo e cuja família se encontrava ligeiramente acima da sua, em termos sociais. O pai desejava o casamento, e a mulher possuía algum património; por isso, e sobretudo para agradar, aceitou. Anne era uma jovem simples, cuja visão da vida se resumia ao matrimónio, e assim ficou satisfeita com um noivo que não era, de facto, um apaixonado.

Após o casamento, tendo retomado boas relações com o pai, regressou a Londres. Como já demonstrara grande interesse pelas peças teatrais no Globe, foi-lhe concedida a oportunidade de experimentar a representação. Os primeiros papéis que lhe foram atribuídos eram cómicos e não constavam do texto original. Nenhuma dessas peças passava de farsa jovial destinada a divertir o público comum.

Conheceu Lord Oxford por volta dos vinte anos de idade, ou seja, em 1583, quando o (primeiro) Teatro Globe ainda estava em construção — tratava-se, na verdade, de uma estrutura rudimentar adaptada de uma estalagem. Viu-o pela primeira vez no teatro, onde o rosto atento e os olhos vivos de Oxford, sentado em palco junto de um grupo que ria e bebia (sem ele próprio rir nem beber), lhe chamaram a atenção.

Terminada a peça, Oxford chamou-o e começaram a conversar sobre teatro. Disse-lhe que era diferente dos restantes actores e quis saber o que lhe passava pela mente durante a representação. A partir daí tornaram-se grandes

amigos. Foi Oxford quem primeiro aconselhou que passasse a escrito algumas das histórias que fervilhavam no seu espírito.

Este filho de camponeses nunca se mostrou impressionado pelo patrocínio do grande Conde; falava com ele naturalmente, “como falam os homens que trabalham”. Não se preocupava com o seu estatuto. Desde o início, Will Shakspere revelou-se um homem enérgico e independente, sem qualquer traço de bajulador.

Eis o comentário do próprio Lord Oxford acerca desses primeiros encontros entre os dois homens — o poeta e o actor-dramaturgo — cuja futura colaboração daria origem a uma das mais universais produções da humanidade:

“Conheci-o quando já se encontrava no Teatro Globe e apresentava peças que não chegaram até vós. O teatro encontrava-se nos seus primórdios, e este homem bem-humorado era já a sua alma. Nunca havia escrito peças. A poesia era a minha vocação natural, mas tal foi o fascínio que ele me causou, que começámos a conversar, e dessas conversas nasceram os enredos que passámos a imaginar juntos. Sugeri-lhe muitas ideias que ele aprovou. Era um malandro encantador, repleto de histórias que, muitas vezes, não relatava como as ouvira, mas sim adornadas para deleite de quem o escutava.”

A colaboração dramática entre o Conde e o actor teve início, ao que parece, por volta de 1583, sendo, desde logo, uma parceria ideal do ponto de vista técnico — comparável, três séculos mais tarde, à de Gilbert e Sullivan. No caso destes últimos, porém, pouco ou nenhum entendimento pessoal existia entre os parceiros; ao passo que a dupla elisabetana, apesar (e em parte por causa) da distância social que os separava, compreendeu-se perfeitamente desde o primeiro momento, desenvolvendo rapidamente uma amizade sólida.

Fundado no amor pela arte dramática e na afinidade de pensamento, o trabalho colaborativo entre os autores tinha início com W. S., que rapidamente percebia o que seria eficaz em palco. Era ele quem encontrava o enredo, consultava o Conde de Oxford e delineava a estrutura fundamental da peça, à qual este último daria vida através das personagens, de acordo com o tema.

Em ocasião distinta, o Conde de Oxford confirmou inteiramente as palavras acima atribuídas a W. S. O Conde, possuindo escasso conhecimento prático do palco e sendo, por natureza, mais poeta do que dramaturgo, redigiu os seus primeiros esboços teatrais, tais como *A Comédia dos Erros* e *Dois Cavalheiros de Verona*, após o seu regresso de Itália em 1576 — terra que, segundo palavras de W. S., teria "despertado a Musa no seu espírito", conforme acreditava Oxford. Essas comédias, ao que tudo indica, não foram concebidas

inicialmente como peças completas no sentido moderno do termo, mas sim como diálogos e conversas, numa forma demasiado rudimentar e amorfa para uma representação teatral eficaz.

Nas palavras do próprio Oxford: "O meu trabalho consistia, na maioria dos casos, apenas em preencher uma estrutura. Deveis saber que nunca escrevi uma peça do início ao fim. Preenchia o esqueleto fornecido, na maioria das vezes, por Shakspere." As primeiras peças influenciadas pela estética italiana "foram redigidas como diálogos por mim, sem desenvolver a narrativa completa, mas escolhendo as personagens e revestindo-as de personalidade; Shakspere colocou a moldura nas imagens que eu havia criado."

Cada parceiro fornecia ao outro as qualidades complementares de que carecia. Como declarou W. S. na sua primeira conversa com o autor desta obra: "Oxford e eu éramos amigos próximos e íntimos, entre os quais não existia ciúme. Ele conhecia as minhas limitações, e eu era familiar com as dele."

Assim, cabia geralmente a W. S. a tarefa de moldar as peças, completá-las e adaptá-las ao palco, sendo também ele o responsável pela encenação quando chegava o momento da apresentação. Quase todas as personagens mais cativantes, de ambos os sexos, quer em comédia quer em tragédia — e em especial aquelas adoráveis figuras femininas como Viola, Rosalinda e outras — eram quase inteiramente obra de Oxford, tal como a maior parte da poesia dramática incluída em cada peça.

Contudo, diversas das figuras mais conhecidas e de maior eficácia dramática no conjunto da dramaturgia shakespeariana, incluindo certos vilões notórios, foram principalmente criações de Will de Stratford. Entre estas contam-se Falstaff, Iago, Shylock, Edmundo e Edgar (*Rei Lear*), Bottom e os seus companheiros em *Sonho de uma Noite de Verão*, bem como a Ama em *Romeu e Julieta*, esta última sendo uma criação quase inteiramente de Shakspere, que considerava necessário atenuar a intensidade da tragédia veronense com um toque de humor.

As peças dentro das peças, nas comédias *Sonho de uma Noite de Verão* e *Pérdida de Amor em Vão*, foram ambas escritas pelo actor, uma vez que, segundo F. S., Oxford demonstrava escasso interesse por esse tipo de exercício dramático. A comédia mais perfeita de todas, *Noite de Reis*, foi, como seria de esperar, uma criação conjunta, na qual toda a poesia foi composta por Oxford, ao passo que os elementos cómicos, incluindo a cena da cozinha e grande parte da cena do jardim, foram da autoria de Shakspere.

Eis alguns comentários gerais de W. S.: "As minhas contribuições foram sobretudo em comédia e nas cenas de grande paixão — ambas — mantendo

sempre na comédia o 'simples humor inglês', em vez do subtil jogo de palavras típico dos cortesãos de *Pérdida de Amor em Vão*. Tive intervenção, tanto como encenador como co-autor, nas peças *Lear*, *Hamlet* (apenas o último acto), *Otelo* (a minha peça favorita), *Dois Cavalheiros de Verona*, *O Mercador de Veneza* e *Romeu e Julieta*. Noutros textos também, ainda que em menor grau. Fui eu quem produziu *Macbeth*."

O Conde de Oxford tornou-se arrendatário do Teatro Blackfriars em 1580 — tendo John Lyly (*Euphues*) como secretário e actor-director — e estava naturalmente ansioso por levar as suas peças ao palco, embora sob nome assumido. Porém, como se viu, os textos encontravam-se ainda numa forma demasiado rudimentar para imediata produção teatral. O Conde, por conseguinte, solicitou o auxílio de W. S., sendo no Blackfriars, por volta de 1585 — e mais tarde no Globe — que o homem de Warwickshire iniciou a sua colaboração com Oxford, começando por *Dois Cavalheiros* e *O Mercador*. Sobre a tragicomédia veneziana, W. S. revelou o seguinte:

"Fui acometido da ideia de escrever uma peça na qual um judeu fosse a personagem principal. Podeis ter como certo que Shylock foi concebido por mim, mas não teria recomendado misericórdia para ele. A minha intenção era que fosse uma figura odiosa."

Quando questionado sobre se, no seu tempo, Shylock era interpretado com intuito de despertar piedade ou crueldade, Shakspere respondeu: "A atitude do judeu perante o público dependia da natureza do actor. Em certos casos, a simpatia do povo era suscitada por um gesto, um sorriso ou talvez um gemido; mas, em regra, era interpretado com dureza. Só numa ocasião o público foi movido a compaixão por Shylock."

Na Corte — como W. S. explicou — as tragédias eram representadas com um realismo intensificado, pois os cortesãos "gostavam de ir rastejando para os seus leitos". É sobejamente conhecido que Shakspere, além de dramaturgo e encenador, foi também actor de algum mérito, ainda que a tradição não lhe atribua papéis mais importantes do que o Fantasma em *Hamlet* e o Velho Adam em *Como Vos Aprouver*. Já anteriormente se haviam descrito os seus primeiros passos como actor no então primitivo Teatro Globe.

Assim continua Shakspere a narrativa, por volta de 1585, quando, além do Globe e do Blackfriars (este último teatro privado), estavam já abertos ao público outros dois espaços cénicos, nomeadamente o *Theatre* e o *Curtain*, ambos erigidos em Shoreditch (Campos de Finsbury), fora das muralhas da cidade de Londres:

"A minha actuação ganhou renome pouco depois de conhecer Oxford. Até então, não havia representado fora do Globe; mas logo fui convidado a actuar no Blackfriars e em Shoreditch... Gostava de representar, especialmente quando envolvia paixão ou intriga. O engenho da produção sempre me interessou. Desempenhei o papel do Fantasma em *Hamlet*, bem como o Velho Adam e Willis em *Como Vos Aprouver*, mas também desempenhei papéis mais relevantes. Em *Hamlet* representei, por vezes, o papel de Cláudio, e em *Otelo*, o de Iago."

Eis como o actor descreve a sua interpretação do Fantasma em *Hamlet*: "Interpretei o Fantasma com frequência. Escolhi um traje cinzento que se fundia com o pano de fundo, de modo a parecer dele fazer parte. A cabeça era coberta por um capacete pintado de prata, que não brilhava à luz. O meu andar era célere, até chamar Hamlet para a extremidade da plataforma. A voz era o mais dura possível, com um sentido de vingança latente nas palavras. Mantinha-me o mais afastado possível da frente do palco. Empunhava uma espada, não um bastão."

O Hamlet perante o qual Will Shakspere interpretava o Fantasma era, naturalmente, quase sempre Burbage, o actor trágico mais célebre do seu tempo. Já se expôs como o Fantasma era representado por W. S.; segue-se agora a opinião de Lord Oxford sobre o Hamlet de Burbage — o autor a criticar o seu principal actor:

"Não aprovei por completo a sua interpretação. Era capaz de recitar as falas, mas tornou Hamlet numa figura determinada, com um propósito, o que, naturalmente, não correspondia à minha intenção. Foi demasiado enérgico na cena da peça representada. No parapeito (do castelo, com o Fantasma) esteve melhor, e excelente no último acto. Na cena do quarto com a rainha foi demasiado violento. É uma cena difícil, pois Hamlet está repleto de dor e pesar pela cegueira da mãe."

No que respeita a W. S. como actor, cumpre recordar sempre que, como estes testemunhos claramente revelam, o seu principal interesse residia na peça e na sua produção cénica. Quando se questionou o Conde de Oxford sobre o motivo pelo qual a tradição apenas nos transmitiu dois dos papéis desempenhados por Will — quando, na verdade, interpretou muitos, incluindo Iago e Cláudio — a resposta do Conde foi a seguinte:

“W. S. era um actor versátil, mas pouco inclinado à representação. Aceitava actuar quando as circunstâncias o impunham, mas não por vocação. Não desejava propriamente estar no palco. Ele fez o palco.”

Otelo foi uma peça na qual ambos os colaboradores estiveram intensamente envolvidos, mas Iago foi concebido e, em grande parte, redigido por W. S., o qual, ao que tudo indica, interpretava com grande competência vilões desse género — tal como, sem dúvida, fazia também com Cláudio. Estas interpretações ajudam a explicar, em parte, porque *Otelo* era a peça preferida de Shakspere, dado que, como Francis Bacon anteriormente referira, W. S. escrevia sempre a partir da perspectiva do palco, e não como escritor ou pensador.

W. S., sempre bastante modesto — como também o era Oxford ao falar da sua própria obra — comentou assim a sua interpretação do pérfido alferes:
"Fui um actor aceitável; no fim de contas, conseguia dizer as minhas falas. Sempre gostei de interpretar vilões como Iago. Posso reivindicar ter criado Iago", tanto como dramaturgo quanto como actor. A tradição, ao que parece, subestimou consideravelmente os dotes histriónicos de Will Shakspere.

Os públicos elisabetanos, como se pode imaginar, eram mais rudes e menos decorosos do que os contemporâneos; e, segundo palavras de Will:
"nenhuma plateia se contenta sem algo que a entretenha; por isso, o vinho (sack) circulava frequentemente durante as representações, provocando por vezes excessiva algazarra."

Durante uma tragédia arrepiantemente sangrenta — como *Titus Andronicus*, da qual se assegura não ter sido escrita nem por Oxford nem por W. S., mas por Fletcher e Peele — "ouvia-se gritaria, até brados, e por vezes parecia que havia embriaguez em cena". Em quase todas as ocasiões, eram proferidos comentários audíveis sobre a peça por parte de algum dos cavalheiros ou damas presentes no palco.

"Mas, se os comentários se tornassem demasiado sonoros, tínhamos todo o direito de protestar. Uma das peças incluía mesmo uma resposta ao público para tais ocasiões. Por vezes, as interrupções eram intoleráveis; noutras, não passavam de murmúrios ao ouvido de uma senhora."

As mulheres da plateia compareciam mascaradas e, por vezes, disfarçadas. As mulheres eram, então como agora, curiosas, e desejavam assistir, para melhor compreenderem certas alusões feitas pelos seus acompanhantes. Havia muitas cortesãs que não precisavam de máscara ou, usando-a, espreitavam pelos lados.

Do mais modesto ao mais ilustre dos espectadores, sabe-se que a Rainha Isabel assistia ocasionalmente a representações shakespearianas, embora apenas em ocasiões festivas ou perante a actuação de um actor de destaque.

“A sua vinda era precedida de grande pompa; e apenas as pessoas consideradas apropriadas eram admitidas. Sentava-se no próprio palco” e acompanhava atentamente a peça, especialmente, ao que parece, quando surgiam alusões de carácter político ou social.

“Tinha, sem dúvida, inteligência de homem. Talvez não declarasse publicamente a sua compreensão, mas, através de um sorriso ou comentário, dava-nos a entender que percebia.

Quero que imagineis o palco como então era — acrescentou W. S. — Os papéis eram frequentemente trocados. Muitas vezes, um jovem aristocrata manifestava o desejo de interpretar um papel. Este era-lhe então atribuído, após uma prova diante dos autores e críticos. Frequentemente, actores sem formação desempenhavam papéis menores e, por vezes, até papéis principais.”

As visitas de Shakspere a Stratford não eram, nessa época, nem ao que parece, em qualquer outra, muito frequentes; em parte por estar imerso no trabalho teatral, e também porque nunca foi, por temperamento, um homem de família, nem, segundo as suas próprias palavras, “um amante”. O Teatro Globe, junto ao qual sempre se hospedava, era, no mais verdadeiro sentido, o seu lar.

Ocasionalmente, trazia consigo, para essas hospedarias, após o dia de trabalho, alguma “companhia ruidosa”; o que resultava, não raro, na sua expulsão — e, presume-se, também dos seus acompanhantes — por parte de um senhorio ou uma senhora indignados! W. S. era, sem dúvida, um “homem alegre”, que, à semelhança de seu pai, bebia generosamente o seu vinho *sack*, e dizia: “Gostava de vinho, desde que não interferisse com o meu trabalho no teatro; era um bom bebedor.”

Shakspere, contudo, apesar do apreço pela bebida, nunca foi um ébrio, e a representação dele como o tangedor bêbedo Sly, na introdução de *A Megera Domada*, embora, nas suas próprias palavras, “sem malícia”, constituiu certamente uma forma de difamação.

No cumprimento das suas funções, Shakspere convivia frequentemente com o seu patrono e colaborador, o Conde de Oxford; mas, dada a necessidade imperiosa de manter em segredo a sua ligação, o actor, naturalmente, não podia visitar o Conde na sua residência na Cidade de Londres, nem mais tarde em King's Place, Hackney. Quando trabalhavam juntos numa peça, encontravam-se numa estalagem, geralmente no *The Boar’s Head* ou no *The Mermaid*, onde existia “uma sala superior tranquila”.

Após concluírem o trabalho — e só então — ambos se permitiam beber "com gosto"; embora de Vere — sempre, ao que parece, de temperamento apreensivo — "temesse vir a contrair uma doença hepática."

Contudo, não foi apenas em Londres que estes dois co-autores de "Shakespeare" se encontravam. No verão de 1589 ou 1590, após a morte da primeira Senhora Oxford, ocorrida em 1588, e o consequente afastamento do Conde da Corte, Shakspere — que, entre outras visitas, estivera em Stratford em 1585, quando nasceram os seus gémeos — regressou uma vez mais à sua terra natal de Arden; desta feita, como hóspede de Oxford.

Ambos hospedaram-se numa antiga casa senhorial que, ao que se crê, ainda se mantém de pé — a saber, *Bilton Manor*, junto ao Avon, cerca de dezoito milhas a norte de Stratford; propriedade que entrara na família de Oxford através dos Trussells.

"Estava desabitada — contou W. S. — mas bem mobilada"; e nesse retiro bucólico, o Conde e o seu convidado "viveram tempos muito agradáveis e campestres, nos quais o palco parecia estar sob as árvores de Arden."

Alguns leitores terão já adivinhado o título da peça em que ambos colaboraram durante os seus passeios pelos bosques: *Como Vos Aprouver*, cuja acção decorre na própria floresta de Arden — uma comédia "concebida por Oxford", à qual "eu [W. S.] assisti como parteira." A redacção da peça, segundo palavras do próprio Oxford, "foi realizada de forma despreocupada, caminhando juntos pelos bosques e discutindo pormenores das peças" — sendo o uso do plural indicativo de que os colaboradores trabalhavam, simultaneamente, na revisão de outra comédia, ainda mais perfeita:

Noite de Reis. *Como Vos Aprouver*, contudo, era certamente a principal ocupação e deleite de ambos — o rústico aldeão William, interrogado em F. I por Touchstone (que é Oxford), sendo, como se viu, ninguém menos do que Will Shakspere — uma personagem redigida e, mais tarde, representada por ele próprio, em tom inteiramente jocoso. "Fui eu quem a escreveu" — afirmou Will — "Oxford trabalhou sobre ela e aguçou os seus pontos."

Durante estes anos férteis, o teatro ocupava por completo o espírito de Shakspere. Terminada a estadia em Arden, regressaram ambos a Londres e iniciaram a temporada no Globe com *Noite de Reis*, que logo causou grande impressão; e, sendo então Verão (provavelmente 1590), "julgámos que as tragédias estavam fora de época, e assim apresentámos *Pérdida de Amor em Vão* e outras comédias." As tragédias, como adiante se afirmará, eram consideradas sobretudo apropriadas à estação invernosa.

No ano de 1592, foi publicada, como é sobejamente conhecido, *Groatsworth of Wit* de Greene, com o seu amargo ataque a "Shakespeare", qual "corvo presunçoso adornado com as nossas penas". Quando se perguntou se a referência dizia respeito a Oxford ou a W. S., este último respondeu: "Tratava-se de uma alusão grosseira a mim e à minha ligação à Corte" — uma resposta esclarecedora, pois o termo "upstart" (parvenu) visa evidentemente a origem humilde de Shakspere; "crow" (corvo) insinua a Dama Negra, a Rainha; e a expressão "penas adornadas" alude, desde logo, à designação "Beleza", tantas vezes aplicada à Rainha nos sonetos, bem como às penas reais do seu filho, Southampton.

O ano de 1593 trouxe uma publicação ainda mais célebre: *Vénus e Adónis*, com o nome "William Shakespeare" figurando, pela primeira vez, como autor. Nada há a dizer aqui sobre esse poema, uma vez que os testemunhos revelam que *Vénus* foi, na sua essência, obra do Conde de Oxford, com Bacon como conselheiro e crítico. Em 1594 surgiu o seu sucessor, um poema consideravelmente inferior, intitulado *A Violação de Lucrécia*, aparentemente redigido como espécie de contraponto a *Vénus*, substituindo-se a deusa por um homem, Tarquínio, na posição de sedutor. Pelo estilo, nunca se atribuiu a autoria de *Lucrécia* a Oxford; e por vezes suspeitou-se de Bacon, cuja influência se detecta, ou se julga detectar, nas Dedicações de ambos os poemas.

Shakspere dissera-me mais de uma vez que "não era poeta"; e, naturalmente, fiquei surpreendido — e ligeiramente céptico — quando, no fim da nossa primeira conversa, reivindicou a autoria de *Lucrécia*. Pedi explicações a ambos os meus interlocutores; e eis o que me foi dito. Assim declarou Oxford:
"W. S. tinha desejo de experimentar a sua habilidade como poeta. Nunca sentiu que a poesia estivesse dentro de si; mas queria fazer a experiência; e assim escreveu-se *Lucrécia*, sem que o autor se sentisse particularmente satisfeito. Não é poesia na sua essência."

O próprio W. S. admitiu, com o seu habitual desassombro:

"A minha paixão era a paixão pelo teatro e pelo drama; mas muitos dos meus camaradas estavam voltados para a poesia", e por isso "uma noite, no Mermaid, apostei e escrevi *Lucrécia*. Redigi o poema sem ajuda — essa era condição da aposta — mas submeti-o a vários críticos, que se compraziram em despedaçá-lo; retirei-o então do seu crivo; e agora permanece tal como saiu das minhas mãos. Paguei a aposta, pois todos concordaram que eu havia escrito poesia — que era o objecto da prova."

Os íntimos de W. S. sabiam perfeitamente que ele não era o poeta das peças. Suspeitavam de Oxford, e de vários outros também.

“Que coisas não vimos nós acontecer no Mermaid!” Esta explicação sobre a origem de *Lucrécia* revela uma dessas “coisas”. Fuller também fora bem informado quando escreveu os seus conhecidos versos sobre os duelos de engenho entre “Shakespeare” e Ben Jonson, naquela taberna que se tornou lendária. Perguntei a W. S.: “Esse Shakespeare referido por Fuller era vós, ou Lord Oxford?” A resposta foi imediata:

“Ele referia-se a mim. Oxford não era homem de frequentar tabernas com regularidade. Eu costumava envolver-me em combates verbais com Jonson sobre o significado das palavras nas peças. Havia muito sobre o que discutir. Bebíamos e discutíamos, discutíamos e bebíamos. Muitas vezes saía ele por cima, pois era de grande eloquência… Apontou-me em mais de uma peça sua, mas isso nunca levou a desavença, pois tinha gosto em conservar por perto alguém com o dom de falar como Jonson.”

No ano de 1594, aquando da publicação de *Lucrécia*, ocorreu, segundo os testemunhos, um episódio que chegou até nós sob a forma de tradição, registada por Rowe em 1709: Lord Southampton, a quem *Lucrécia* fora dedicada, teria oferecido a Shakespeare mil libras. Quando perguntei a Lord Oxford se tal história era verdadeira, respondeu que a oferta “estava relacionada com uma representação especial de *Pérdida de Amor em Vão* no Globe, na qual Southampton interpretou o papel de Moth. Sentiu-se tão satisfeito que fez essa doação ao teatro.”

Para além da Arden de Warwickshire, outra região que o Poeta-Conde e o actor-dramaturgo visitavam em conjunto era Windsor, a cidade real cuja topografia Shakespeare conhecia notavelmente bem. Sobre este ponto, W. S. foi esclarecedor:

“Estava bastante familiarizado com Windsor. Ia lá com Oxford; e foi lá que conheci a sua Dama Negra [a Rainha].” Ela era “extremamente graciosa, ainda que mantivesse a distância. Interessava-me muito pelos seus comentários sobre o próprio teatro. Era perspicaz. Observava as peças sob o ponto de vista do público, conjugando em si tanto a multidão comum como a audiência aristocrática.”

Entre essas visitas a Windsor, uma das mais memoráveis foi aquando da primeira representação de *As Alegres Comadres de Windsor*, provavelmente em 1597, durante uma das celebrações da Jarreteira. Nessa célebre comédia, segundo W. S.:

“Oxford e eu colaborámos de perto, sendo eu o autor de Falstaff. [Ele] é inteiramente fictício, com traços de várias pessoas que conheci”, incluindo,

como acrescentou Oxford, um indivíduo corpulento e divertido, o Capitão Dawtrey, frequentador assíduo do Mermaid.

A tradição segundo a qual *As Alegres Comadres* teria sido escrita a pedido da Rainha, que desejava ver Falstaff enamorado, é, segundo palavras de W. S., "praticamente verdadeira."

Talvez antes — não estou certo.
"Muito se divertiu a Rainha com Falstaff, e desejou provar o sabor dos seus galanteios."

Shakspere confirmou também outra tradição bem conhecida: a de que a comédia *As Alegres Comadres de Windsor* foi escrita em apenas quinze dias. Esta informação foi acompanhada de mais um esclarecimento:
"Antes de qualquer teatro a ter representado, fez a sua viagem virgem até à Rainha."

Há muito que me convenci de que Fenton, na referida peça — o jovem aristocrata que dança, escreve versos e acaba por casar com "doce Anne Page" (Anne Cecil) — não era senão o próprio Oxford. W. S. concordava.
"Fenton é Oxford, e o disfarce não é perceptível."

Além disso, a presença das iniciais de Oxford, E. O., no nome *Fenton* não era coincidência:

"Foi feito de propósito. Divertia-nos."

Oxford chegou mesmo a admitir possuir uma verruga por cima do olho — tal como Fenton menciona à Sra. Quickly na peça.

Em Janeiro de 1595, segundo os registos, celebrou-se no Palácio de Greenwich o casamento de William Stanley, 6.º Conde de Derby, com Lady Elizabeth Vere, filha mais velha do Conde de Oxford. Em conjunto com outros estudiosos da época, há muito supunha que *Sonho de uma Noite de Verão* teria sido um dos divertimentos oferecidos nessa ocasião. W. S. confirmou: "Representámo-la, com grande alegria, diante dos noivos," numa versão mais curta e bastante anterior à que chegou até nós.

W. S. interpretou o papel de Quince; Southampton desempenhou o de Oberon — personagem idealizada por Oxford, tendo o *Fair Youth* em mente. O jovem Conde representou o Príncipe das Fadas "com graça, como era seu costume, e com a postura de um Rei." A apresentação, realizada na presença de Oxford — embora não na da Rainha — foi recebida "com estrondosos aplausos". Para uma encenação desse tipo, "necessitávamos de um amplo relvado, e em Greenwich encontrámo-lo." Quando observei que o final de Janeiro dificilmente

pareceria apropriado para uma actuação ao ar livre, W. S. retorquiu que a minha data estava errada, e que a apresentação teve lugar, não em Janeiro, mas no fim de Fevereiro, quando o clima estava já bastante ameno.

No ano seguinte, 1596, deu-se início a um episódio — concluído apenas em 1598 — que gerou muito comentário satírico e jocoso nos últimos anos do século XVI. W. S. apresentou um pedido ao *College of Heralds* para obter um brasão de armas. Comentou ele próprio, com vivacidade:
"Não foi ideia minha, mas antes fruto da fertilidade mental de meu pai. Tendo conseguido um filho cujo nome se tornara conhecido, aspirava a ter um brasão. Tivemos alguma dificuldade em obtê-lo"; e "Oxford bem quis ajudar-me, mas, quanto a mim, não me importava, excepto por ser desejo de meu pai."

Essas palavras, sinceras e inteiramente características, ilustram mais uma vez a firme independência de espírito de W. S. Apesar da sua ligação estreita com o nobre mais ilustre do seu tempo, o filho do camponês de Warwickshire nunca se rebaixou ao servilismo nem "fez a curva submissa dos joelhos por onde o proveito segue a adulação."

Contudo, os contemporâneos de W. S., embora conhecendo-o suficientemente bem, não resistiram a explorar a ocasião com o espírito mordaz próprio dos elisabetanos. Quando a comédia de Ben Jonson *Every Man Out of His Humour* subiu à cena em 1599, foi evidente para muitos espectadores que *Sogliardo* — o "palhaço essencial", como é descrito — não era senão Shakspere, que um ano antes, em 1598, obtivera o seu brasão, tendo escolhido como lema "Non sans Droic", numa alusão óbvia à sua posição secretamente autorizada como máscara do grupo Shakespeare. Esse lema torna-se, na sátira de Jonson, "Not Without Mustard" — uma expressão sobre a qual W. S. comentou:
"Ele [Jonson] não explicou esse termo, mas creio que aludia ao ardor do condimento."

A lamentação de Sogliardo quanto às despesas de se tornar cavalheiro — *"custou-me trinta libras, por esta mão!"* — era justificada: esse valor corresponde, ao que parece, ao preço efectivo da transacção com os heraldos — "a soma considerável", como disse o próprio W. S., "que pagámos por honra e gentilidade."

O velho pai camponês foi, claramente, também alvo da sátira; e Shakspere aceitou de imediato, embora com certa melancolia, a minha sugestão de que o *Old Lobo*, do *Livro I da Segunda Sátira de Hall*, era uma alusão a John Shakspere, cujo "caminho rumo à gentilidade provocou demasiada troça, mesmo ao seu tolerante filho."

Shakspere, como vimos, nunca teve uma casa própria em Londres; mas, enquanto ascendia à gentilidade, parece ter deixado, entre 1600 e 1608, a zona onde habitualmente se alojava, junto ao Globe, tendo passado algum tempo em St. Helen's, Bishopsgate, pelas razões que ele próprio indicou: "Mudei-me para evitar aqueles que rondavam o teatro, pois incomodavam-me em horas impróprias; mas era demasiado longe do Globe."

Nessa mesma altura, curiosamente, os ciclos das estações haviam "mudado"; os verões de 1594 a 1596 foram terrivelmente húmidos e ventosos, com consequências desastrosas para as colheitas em todo o reino. Estas estações chuvosas são, como W. S. admitiu, referidas de forma explícita em *Sonho de uma Noite de Verão* (Ato II, cena 1), quando Titânia diz a Oberon que tais anomalias climáticas resultam directamente das disputas ciumentas entre ambos:

> "Por isso o boi em vão puxou o arado,
> O lavrador perdeu o seu suor,
> E o milho apodreceu antes de ter barba."

Estes anos finais do século foram marcados pela notoriedade dos nomes de Shakespeare e Oxford como escritores; embora naturalmente subsistisse muita confusão acerca da verdadeira natureza da sua relação secreta. Já em 1586, por exemplo, William Webbe publicara a sua célebre menção a Lord Oxford como merecedor dos elogios concedidos
"a muitos nobres senhores e cavalheiros da Corte de Sua Majestade, os quais, nas raras invenções poéticas, têm sido, e ainda são, dos mais hábeis, entre os quais o Excelentíssimo Conde de Oxford pode, com justiça, reivindicar o título de mais excelente entre todos."

Quando se perguntou a W. S. se Webbe conhecia a verdade, respondeu: "William Webbe tinha curiosidade em saber porque motivo um poeta frequentava tanto o palco. Não sabia a verdade, mas era um homem de espírito vivo."

Os homens de letras da época, que não tinham conhecimento do segredo, "maravilhavam-se da nossa amizade e insinuavam muitas coisas, mas mantivemo-nos discretos quanto à verdade." Entre tais insinuações, é provável que se contasse a suspeita de sodomia.

Quando Meres, em 1598, incluiu no *Palladis Tamia* uma lista de algumas das peças de "Shakespeare" e mencionou separadamente Oxford como o contemporâneo "mais hábil na comédia", desconhecia por completo a colaboração dramática entre ambos, nem, nas palavras de W. S., "possuía qualquer base que o habilitasse à crítica."

As tragédias, segundo me foi dito, eram já bem conhecidas nessa altura, “mas não apreciadas como as comédias.” Durante os finais da década de 1590, ambos os autores trabalhavam “em grande medida” sobre a tragédia — entre essas peças, sem dúvida, *Rei Lear* e *Macbeth*.

A gestão do Globe, foi-me explicado, havia entretanto concebido uma espécie de programação sazonal para a representação das peças:
“Dividíamos o ano em quatro partes. Na primavera apresentávamos comédias; no verão, peças em que o amor era o tema principal; no outono, tragédias de tom mais leve, como *O Mercador de Veneza*, que combina humor com tragédia. No inverno, tragédia após tragédia: pois quando o homem sente frio, bebe com mais ânimo e está em melhor disposição para presenciar o que é horrível.”

Tanto *Rei Lear* como *Macbeth* pertenciam, naturalmente, ao ciclo invernal. Estas duas obras-primas eram, em grande parte, obra de Lord Oxford; mas W. S., além de as produzir, também contribuiu com passagens específicas para *Lear*, afirmando:

“Fui eu quem escreveu o discurso em que seguram a pena junto aos lábios de Cordélia. Escrevi também o discurso dirigido a Regan e Goneril, após ele [Lear] ter descoberto a sua traição; e escrevi as falas do Bobo na charneca.”

Era sempre incumbência de Shakspere “pôr as peças em ordem” e, frequentemente — sobretudo nas tragédias — havia necessidade de cortes drásticos para que fossem eficazes em cena. “Uma peça,” disse W. S., “era reduzida ao que fosse essencial para o drama e a acção.” A duração média de uma representação era de “duas horas e meia a três horas, pois o homem não aguenta mais do que isso.” Existia sempre um intervalo entre as duas metades da peça.

Neste contexto, Shakspere fez uma observação particularmente importante:
“Fica claro que William Shakespeare não foi, na totalidade, o autor das peças, e que reivindica apenas a sua parte. Mas podeis dizer com verdade que, não fosse ele — aquele a quem chamavam Shakespeare, o próprio W. S. — essas peças nunca teriam tido vida, pois foi ele quem soou a trombeta para que outros o seguissem.”

Como já se viu, *Sonho de uma Noite de Verão* alude abertamente aos verões inclementes de 1594-96 e às severas dificuldades que deles resultaram para o povo. Enquanto os efeitos trágicos de seis anos de guerra mundial ainda estão bem presentes na mente dos leitores, não surpreenderá saber que as carências desses anos de fome da década de 1590 foram agravadas por comerciantes inescrupulosos, que manipulavam o mercado de cereais —

retendo os abastecimentos à espera de subida de preços e comprando directamente aos agricultores, fora do mercado aberto.

O descontentamento resultante foi profundo, e os juízes de paz foram instruídos por Lord Burghley a regulamentar o comércio e forçar a venda de reservas excessivas no mercado público.

Entre os detentores desses grandes volumes em Stratford encontravam-se os da "Chapple Street ward…" e Richard Quiney, que possuía 47 *quarters* de cevada e 32 de malte, além de stocks pertencentes a outros homens. Uma carta do Conselho, datada de 22 de Agosto de 1597, apelidava os especuladores de "gente perversa, mais próxima de lobos ou corvos-marinhos do que de homens naturais."

Quando questionei W. S. sobre tais incidentes, respondeu:
"Sempre tive o cuidado de que a minha inclinação dramática não interferisse com os meus interesses comerciais. Mantive-me, por isso, dentro dos preços justos. O homem que escreveu partes das peças sabia também tratar de negócios."

O ano de 1598 trouxe à luz a correspondência entre Will Shakspere e Richard Quiney; mas, ao abordar o assunto, recebi apenas esta resposta, algo enfadada:

"Essa correspondência não tem importância. Era um daqueles que gostavam de citar palavras de alguém mais conhecido do que ele. Perdi muito tempo a ler e a responder às suas cartas, inutilmente."

Em 1600 deu-se um acontecimento crucial na história shakespeariana: a construção do novo Teatro Globe. Eis os comentários do próprio W. S.:
"O novo Globe era consideravelmente maior do que o teatro original, e era necessário substituir o antigo, muito danificado pelo uso. O novo teatro tinha um palco mais amplo e mais dois níveis de galerias para espectadores… Usámos bastante da madeira que estava no terreno. Tínhamos de demolir dois teatros. O antigo Globe era apenas uma barraca em comparação com o nosso. Estavam anexos a ele jardins e espaços de diversão. O novo teatro ocupou quase todo esse espaço. Ficámos encantados com o novo edifício, sobretudo porque nos afastávamos do público comum."

Perguntei então ao actor-produtor sobre o *balcão* para espectadores por trás do palco, como se vê no famoso esboço de De Witt do Teatro Swan. Shakspere respondeu que, "muito para seu desgosto", teve de ceder à "moda" da época, que exigia tal galeria no fundo do palco. E explicou como resolveram, da melhor forma possível, a necessidade de altura em cenas como a do balcão em *Romeu e Julieta* ou as muralhas de *Henrique V*:

“Tínhamos uma secção posterior adaptada para nós. Imagineis um semicírculo, do qual metade era galeria para o público, e os pisos superiores da outra metade eram usados nas cenas que requeriam altura.”

*Referia-se às madeiras do Teatro de Shoreditch, em ruínas.
**Ou seja, o *Theatre* de Shoreditch e o Globe primitivo de Bankside.

W. S. acrescentou que a primeira peça apresentada no novo Globe foi *Como Vos Aprouver*, com ele próprio a interpretar o papel do Velho Adam.

Em 1601, ocorreu um evento desastroso para a vida de várias figuras centrais desta narrativa: a Conspiração de Essex, que conduziu o próprio Essex ao cadafalso; Southampton, sob sentença de morte, à Torre de Londres; e, para a mãe de Southampton — a Rainha já idosa — trouxe uma angústia persistente, que ensombrou os seus últimos anos.

Quanto a Lord Oxford — sendo ele o pai secreto de Southampton — as repercussões são facilmente imagináveis. Quando questionei W. S. sobre este acontecimento, comentou assim:

O Conde de Oxford ficou perturbado, não pouco surpreendido, e profundamente abatido de espírito.

Neste ponto, recordei a Shakspere que, antes da revolta, a tragédia *Ricardo II* fora representada múltiplas vezes em Londres, causando grande ira à Rainha; e perguntei-lhe se, sendo ele tido como o autor da peça, não estaria em grave perigo. Respondeu:

“Sim… as figuras envolvidas não deviam ser expostas ao público, e muito menos devia a Rainha suspeitar que alguém que não eu próprio fosse o responsável. Estive em perigo e, não fosse a intervenção de duas pessoas de ascendência real, teria sido acusado.”

Segundo W. S., essas duas figuras de sangue régio, às quais devia a sua vida, foram os Condes de Oxford e de Derby. Enquanto o perigo durava, retirou-se “da vista”, tornando-se “invisível por um tempo.” Um resultado positivo desse lamentável episódio foi *Júlio César* — uma peça evidentemente escrita em resposta à revolta de Essex.

Muito se comentou o facto de a morte da Rainha Isabel, em 1603, não ter merecido de Shakespeare qualquer elegia. Sobre este ponto, não recebi informação directa de W. S., mas Oxford, em resposta à minha pergunta, afirmou:

“Creio que W. S. não se sentia a pessoa certa para escrever uma elegia. A Rainha ressentiu-se quando descobriu que ele era uma ‘serpente de duas cabeças’, como de facto aconteceu no fim. A situação tornou-se muito precária para W. S., e houve muito desagrado para com ele.”

A coroação de Jaime I, em Londres, foi celebrada com uma procissão memorável, em que participaram actores londrinos, especialmente os *Lord Chamberlain’s Men*, que passaram a ser, por patente régia, os *King’s Players*. Will Shakspere participou com os seus companheiros:

“Estive nessa procissão. Foi um espectáculo magnífico. No início não tinha desejo de estar presente; mas acabei por apreciá-la. Foi digna de um rei! Lord Oxford estava demasiado doente para comparecer.”

Entre os festejos dedicados à ascensão do novo monarca, incluiu-se um torneio (*tilt*) em que participaram vários nobres, incluindo o Conde de Rutland. A sua *impresa* (símbolo pictórico com lema) foi criada e pintada pelo actor Burbage, que possuía também dotes artísticos. W. S. auxiliou o colega, mas não ficou satisfeito com o resultado:

“Bem, dei a ideia, e executámo-la juntos, em todos os sentidos — pois era uma má pintura.”

Outro episódio interessante desse período foi esclarecido numa conversa com o Conde de Oxford. Pouco depois da subida ao trono de Jaime, Lady Pembroke escreveu uma carta ao novo rei — infelizmente hoje desaparecida — convidando-o para uma representação de *Como Vos Aprouver* em Wilton House, acrescentando que “o homem Shakespeare está connosco.”

Oxford, interrogado sobre a identidade desse “Shakespeare”, confirmou tratar-se de W. S., e não dele próprio. A peça foi de facto representada; mas W. S. recusou actuar e nem sequer compareceu, porque, embora estivesse “externamente em bons termos” com os Sidneys, “nunca quis ser brinquedo da aristocracia” — mais um exemplo da firme independência de carácter de W. S., tantas vezes ilustrada nestes testemunhos.

A morte de Lord Oxford, em 1604, pouco após a da Rainha, foi assim comentada por Shakspere:

“Fiquei profundamente abalado com a partida de Oxford e, durante algum tempo, senti-me paralisado, no que à escrita dizia respeito. Muitos choraram a sua perda.”

W. S. regressou de imediato a Stratford e aí
“viveu muito tranquilamente. Escrevi pouco em Stratford — tinha perdido a

fluência. Trabalhámos juntos com tamanha proximidade, que, com a sua morte, senti-me já sem alma."

Este autor não sentiu impulso de interrogar Shakspere em detalhe sobre os seus últimos anos em Stratford; mas mencionou-lhe a célebre tragédia do incêndio do Teatro Globe, em 1613. O actor respondeu:

"Foi das piores coisas que poderiam ter acontecido. O teatro não era apenas o meu verdadeiro lar — era o meu manto: cobrira toda a minha vida durante muitos anos. Fiquei em Stratford; não conseguia olhar para o cadáver. Escrevi pouco. Tinha consciência de que um fogo se extinguia dentro de mim, e sentia-me resignado à partida — mas não tinha esperança de uma vida futura — nenhuma que fosse real para mim."

Perguntei-lhe se não ficou surpreendido por se encontrar vivo após a morte. "Não fiquei surpreendido, meu caro senhor; pois na natureza não há surpresas. Aceitei o que é natural — morri de uma doença do fígado. Não me preocupei muito com o diagnóstico, mas causava-me muita dor e vertigens por vezes."

"Os manuscritos foram enterrados comigo na sepultura. A 'melhor cama' era mais útil para minha mulher do que folhas de escrita de que ela nada faria. A cama foi chamada 'a segunda melhor' porque era pequena, mas de boa qualidade."

Seguiu-se então uma mensagem final aos leitores, que se encontra na página 196 desta obra.

Para concluir, perguntei a W. S. quais eram, no presente, as ocupações suas e de Lord Oxford. Respondeu:

"Meu caro senhor, assim como se semeia na Terra, assim se colhe no Céu; e contudo nem Oxford nem eu alcançámos ainda um estado de perfeita felicidade. Continuamos a criar ideias e formas para lá do nosso entendimento, e assim continuaremos enquanto estivermos na mesma esfera. Ajudarei no que puder."

*Suspeita-se que a causa provável da morte tenha sido cirrose hepática, possivelmente provocada por indulgência no vinho *sack*. Oxford, como vimos, era prudente com a bebida e morreu temendo essa mesma doença hepática. **W. S., como se sabe, deixou à esposa a segunda melhor cama — facto sobre o qual se escreveu muita tolice.

CAPÍTULO VIII
A LOCALIZAÇÃO E OS TÍTULOS DAS PEÇAS EXISTENTES DE SHAKESPEARE EM MANUSCRITO

Durante uma das nossas conversas, Francis Bacon informou-me de que algumas das peças shakespearianas ainda existem, e estão “num túmulo — não uma sepultura comum, mas um túmulo de pedra.”

9 de Abril de 1945

Na primeira ocasião em que o Conde de Oxford comunicou, perguntei-lhe se algumas das peças ainda existiam em manuscrito. Respondeu:
“Sim, várias peças ainda existem: ali encontraríeis uma superestrutura de Shaxper sobre a minha obra.”

23 de Abril de 1945

Lembrei a W. S. da importância fundamental dos documentos, ou manuscritos existentes, como evidência verificável. De imediato respondeu que “a localização dos manuscritos remanescentes vos daria provas.” Concordei plenamente e pedi-lhe que fizesse o que pudesse a esse respeito.

30 de Abril de 1945

O Conde de Oxford voltou a comunicar, e levantei de imediato a questão da “apresentação de provas verificáveis, para convencer os incrédulos.” Relatei-lhe o que W. S. me dissera a 23 de Abril. A resposta foi pronta, e a conversa prosseguiu:

OX. Discutimos o assunto. Pensamos poder ajudar. Em primeiro lugar, o manuscrito está muito imperfeito e danificado pela humidade.

P. A. Podeis dizer-me onde se encontram? Lord Verulam falou de “um túmulo de pedra” onde estariam ocultos.

OX. Lord Verulam concorda; e se eu vos disser, não ousareis descobri-lo. Está relacionado com a inscrição na sepultura de Shaxper. Receio que o achareis impossível. Estou pronto a contar-vos a história.

P. A. Por favor, contai-me. Estou ansioso por ouvir.

OX. O corpo de William Shaxpere parecia estranhamente vivo após a morte. O rosto não se desfigurou; e aqueles que lidaram com ele sentiam que compreendia, e que ainda vivia. Por isso, sendo sua propriedade e aquilo que

lhe era mais querido, colocámos os manuscritos com ele no túmulo. Um feixe serviu-lhe de almofada, outro foi colocado entre as mãos, e outro aos pés.

P. A. Isso explica os versos na sua sepultura, que invocam uma maldição sobre quem perturbar os seus ossos?

OX. Sim; e era nosso desejo que o túmulo encerrasse o nosso segredo.

P. A. Podeis dizer-me quais eram os manuscritos que colocastes no túmulo?

OX. Eram manuscritos dos grandes sucessos do Globe Theatre — *A História Trágica de Hamlet*, *A História Trágica de Macbeth*, *A História Trágica de Rei Lear*, *A Tragédia de Otelo*; e, juntamente com estas, duas das Histórias: *Henrique V* e *Ricardo II*.

P. A. Em caligrafia vossa ou de Shakspere?

OX. Mista. Uma boa parte na caligrafia de Shaxpere, mas com correcções da minha mão.

P. A. Eram esses manuscritos cópias dos vossos rascunhos originais?

OX. Sim, todos, tanto quanto me lembro, eram cópias do primeiro esboço, e todos representavam uma combinação entre Shaxpere e eu; e vereis — se algum ousar perturbar o túmulo — que outros também anotaram sugestões entre eles…

P. A. Eu não poderia abrir o túmulo e atrair sobre mim e os meus colaboradores a maldição. Seria sacrilégio! Mas devo primeiro libertar-me.

OX. Considerarei isso. Considerá-lo-ei seriamente; e creio que poderemos libertar-vos. Mas a nação será difícil…

P. A. Podeis dizer-me quem colocou os manuscritos no túmulo?

OX. Devo revelar tudo. Foi Derby, que estava presente.*

P. A. Estavam os manuscritos embrulhados de alguma forma?

OX. Sim, embrulhados em pergaminho. Sentíamos que estavam trancados com chave segura quando a inscrição foi gravada na pedra.

5 de Maio de 1945

Will Shakspere comunicou, e sem que eu lhe dirigisse qualquer pergunta, falou assim:

W. S. Permiti-me referir primeiro o mistério do meu túmulo. Foi discutido entre mim e Oxford, muitos anos antes de qualquer um de nós morrer. Concordámos que o túmulo era a prisão mais segura onde guardar o nosso segredo. Escrevi a inscrição com ele, e concordámos com a sua formulação; e também com que os manuscritos existentes à data da minha morte fossem sepultados comigo; pois de qualquer forma o segredo tornar-se-ia claro ao mundo através desses textos. Assim, a imagem não deveria ser o rosto de Shakspere — e os manuscritos estão no túmulo juntamente com os meus ossos; os mais bem-sucedidos das minhas tragédias. Estarei convosco — junto ao túmulo — "Maldito seja quem mover os meus ossos"; mas quanto à maldição, esse tempo já passou. Estais livre!

*William Stanley, sexto Conde de Derby, marido de Lady Elizabeth Vere, filha de Oxford.

7 de Maio de 1945

Encontrei-me profissionalmente em Stratford, para assistir às peças shakespearianas no *Memorial Theatre*. Era o dia anterior ao *V. E. Day*.

Durante as conversas acima relatadas, ficou acordado entre Lord Verulam, Lord Oxford, Will Shakspere e eu que, assim que possível após a minha chegada, e quando conseguisse estar sozinho na Igreja Paroquial, deveria colocar-me diante do túmulo e saudar os meus amigos, que ali estariam para me encontrar.

Deveria estender as mãos, uma para a cabeceira e outra para os pés do túmulo — trazendo-as assim muito próximas dos manuscritos ocultos sob a pedra. Oxford e Will Shakspere prometeram estar presentes… e tocar-me. Oxford, a 30 de Abril, dissera o seguinte:

Estendam as mãos. Tocar-se-á o Manuscrito. Será dado um sinal ao tocar, de modo que a carne estremeça. Estendam as mãos em direcção à cabeça e aos pés.

Assim se fez, no dia 10 de Maio, pelas 12h30. Proferiram-se algumas palavras de saudação aos amigos espirituais e, passados alguns minutos, sentiu-se um calor agradável, acompanhado por uma sensação de formigueiro, que subia pelos braços, das mãos até aos cotovelos. Ao olhar para baixo, notou-se um ligeiro tremor nos dedos, sobretudo no terceiro e quarto dedos da mão direita. Estas sensações, inteiramente novas até então, prolongaram-se por vários minutos antes de gradualmente se dissiparem. Foram aceites, sem hesitação, como cumprimento das promessas feitas.

19 de Maio de 1945

Na primeira sessão com a Sra. Dowden, após o regresso a Londres, Johannes escreveu de imediato: "Shaxpere deseja falar." W. S. comunicou-se de imediato da seguinte forma:

W. S. Desejo agora apertar-vos calorosamente a mão, e agradecer-vos por manterdes a promessa, o que me deu não pouco prazer. Estava ao vosso lado; Oxford do outro lado; e as nossas peças encontravam-se por baixo, no túmulo, como já vos dissera.

P. A. Obrigado, William Shakspere. Também foi uma experiência gratificante, e sabia-se que estavas ali ao lado.

26 de Maio de 1945

Teve-se uma longa conversa com Oxford, no final da qual se deu o seguinte diálogo, após uma discussão sobre Hamlet:

P. A. Obrigado por terdes vindo ao túmulo em Stratford. Aquele calor reconfortante nos braços foi uma prova física da vossa presença espiritual.

OX. Estava ao vosso lado em Stratford! Contemplámos o manuscrito de Hamlet.

P. A. Onde se encontrava – à cabeça, aos pés ou ao peito?

OX. Ao peito!

Estas sensações não se repetiram desde esse dia.

COMO AS MENSAGENS FORAM RECEBIDAS

24 de Setembro de 1945

Em resposta a uma pergunta dirigida ao irmão, sobre se as comunicações recebidas dos elisabetianos eram directas ou indirectas, obteve-se a seguinte resposta:

"Sim, num certo sentido, eram directas. Os elisabetianos progrediram até duas esferas acima da minha (estou na segunda esfera), pelo que o método consistia numa comunicação directa com a esfera imediatamente inferior; e dessa esfera, as mensagens eram transmitidas até à nossa; e, assim, até vós. Estou na segunda, e os elisabetianos na quarta ou quinta."

As mensagens eram, tanto quanto possível, literais, e, presume-se, fluíam com clareza. Ao comentar a rapidez inabalável com que as respostas surgiam —

frequentemente escritas pela Sra. Dowden antes sequer de a pergunta estar terminada — E. respondeu:

"O tempo é aqui algo diferente. Não pode ser explicado. Se as mensagens fossem duvidosas, a rapidez não seria tanta. Isso é natural. A nossa memória dos lugares, no tempo, não é muito melhor do que a vossa."

Johannes comunicara recentemente à Sra. Dowden que Lord Oxford está prestes a passar para outra esfera.

POSFÁCIO DO AUTOR

Não se apresenta qualquer desculpa por ter redigido esta obra, pois considera-se que a tarefa e o privilégio de a escrever foram impostos e confiados por Forças Superiores, às quais era dever — e prazer — obedecer. Este dever foi cumprido na medida das próprias capacidades.

Não se acredita que as informações contidas nestas páginas provenham da mente subconsciente do autor, nem da da Sra. Dowden, nem de qualquer colaboração subconsciente entre ambos. Tampouco se crê que este livro tenha sido possível graças à capacidade de aceder a qualquer “reserva de memória histórica” ou “corrente de pensamento elisabetiano”, nem a qualquer outra fonte de informação semelhante. Contudo, admite-se que o trabalho tenha sido facilitado, da parte do autor, por uma encarnação elisabetiana anterior, e, no caso da Sra. Dowden, pelas suas ligações mentais com o universo shakesperiano, através do seu ilustre pai.

Está-se convicto de que as informações já transmitidas, e que continuam a sê-lo, provêm, como afirmado, directamente das esferas superiores, de inteligências elisabetianas desencarnadas, que são, nas suas próprias palavras, “o enredo destas páginas em que os seus nomes tantas vezes surgiram”, e com cuja confiança, até amizade, intermediária e autor foram honrados. Esta revelação, contudo, não representa, no entendimento do autor, o início de um novo método de ensino da História, baseado na comunicação com os homens e mulheres que a construíram. Trata-se de “uma revelação muito especial, concedida para um propósito muito especial”.

Com aqueles leitores que sustentem opiniões diferentes, não se pretende entrar em conflito. Vive-se ainda num país onde o pensamento é livre. Perante as complexas e misteriosas questões levantadas por este livro, cada pessoa pode — e deve — pensar segundo o seu conhecimento e entendimento. No que respeita ao autor, a decisão está tomada. O que foi escrito, escrito está. Despedimo-nos, pois.

PARTE TERCEIRA
OS TEXTOS

Ditados por Francis Bacon (Lord Verulam), Edward de Vere, 17.º Conde de Oxford, e William Shakspere de Stratford-upon-Avon

CAPÍTULO I
ALGUMAS NOTAS EXPLICATIVAS

Estes textos — cujos originais se encontram em posse do autor — foram, em todos os casos, escritos automaticamente pela Sra. Dowden, geralmente em resposta a perguntas feitas em voz alta pelo consulente, Percy Allen, que se encontrava sozinho com a médium e sem interrupções durante todas as sessões.

A Sra. Dowden nunca entrava em transe; conversava normalmente com o consulente sobre temas quotidianos até ao momento em que começava a escrever.

O prefácio, da autoria de Francis Bacon, escrito a pedido expresso do Sr. Allen, foi transmitido quase sem pausas, salvo uma ocasião em que se utilizou a tábua Ouija para obtenção de nomes. A Sra. Dowden escrevia rapidamente e com total fluidez, durante todo o tempo.

As sessões tinham, em regra, a duração de cerca de uma hora, ou, nalguns casos, um pouco mais. Onde se fizeram cortes nos textos, tal deve-se geralmente à inclusão do excerto noutro ensaio introdutório. Com excepção dos nomes, as palavras em itálico encontravam-se sublinhadas nos textos. O espírito-guia da Sra. Dowden foi, em todos os casos, Johannes.

Quando se iniciavam as sessões, os comunicadores nunca nos deixavam à espera. Um ou outro manifestava-se de imediato — por vezes, dois em simultâneo e, ocasionalmente, todos os três. Nunca se sabia, até ao início da sessão, qual dos três seria o comunicador, embora — por via de Johannes ou directamente — parecessem saber bastante bem qual deles mais se desejava ou necessitava em determinada ocasião. Em várias situações, era o próprio comunicador, e não o consulente, quem dava início à conversa, especialmente quando havia questões ou acontecimentos importantes em discussão. As conversas tornaram-se cada vez mais íntimas e fluídas com o decorrer do tempo.

Nestes escritos, OX ou E. O. designam sempre o Conde de Oxford; F. B. ou Verulam designam Francis Bacon, Lord Verulam; W. S. refere-se a Will Shakspere de Stratford. O nome completo, William Shakespeare, costuma designar a assinatura ou o pseudónimo do Grupo Shakespeare. E. A., ou

Ernest, designa o irmão gémeo do autor, Ernest Allen, falecido no Outono de 1939.

PRÓLOGO AOS TEXTOS

Ditado à Sra. Dowden por Francis Bacon, Lord Verulam

O autor destas palavras apresenta-se diante do pano ou cortina de um teatro moderno: não o teatro do seu próprio tempo, mas o teatro actualmente em voga. Pede-se que concentrem a atenção sobre esta cortina. Nela não se vislumbram folhagens ou flores, nem figuras trajadas ao estilo da época isabelina; apenas o rosto de um homem. É um rosto familiar, pois já se viu em efígie em Stratford-upon-Avon, onde repousam os seus ossos até aos dias de hoje.

Dá-se o sinal, e a cortina ergue-se, revelando um grupo de personagens que, pelo trajo e postura, pertencem inequivocamente aos tempos da Rainha Isabel. Em primeiro plano surge um jovem. Não é retratado como era à data da sua morte, mas sim no vigor da juventude, segurando com fervor um volume contra o peito. Não é William Shakespeare de Stratford. *Shaks.* (sic) desvanece-se quando se levanta a cortina. Este jovem tem um porte distinto. É um homem de qualidade e maneiras cortesãs. Não será descrito em pormenor, pois em breve se conhecerá o conteúdo da sua mente.

Observam-se outros, menos iluminados do que o primeiro, mas ainda assim figuras de distinção. A diferença entre estes e o jovem em destaque reside no facto de gravitaram em torno dele, como se a sua vida emanasse da dele. Agrupam-se em semi-círculos, um atrás do outro; e os seus rostos ainda não se distinguem claramente.

Acima de todos, paira uma figura majestosa, embora difusa. É a figura de uma mulher; e é régia, ostentando uma coroa cintilante. Oxalá se pudesse ver este quadro singular. Será feito um esforço para explicar o seu significado.

Volta-se ao rosto que surgiu inicialmente na cortina. (1) Este rosto possui uma nobre fronte; e, sem dúvida, por detrás dela habitaram pensamentos nobres. Contudo, tais pensamentos não chegaram a ganhar vida própria. É um intérprete, se alguém lhe fornecer o material com que trabalhar, mas não é capaz de gerar aquilo que perdura através dos séculos. Serve de máscara, de emblema daquilo que emana das mentes daqueles outros, ocultos por detrás da cortina, e que lhe insuflaram vida.

(1) O rosto de Will Shaksper de Stratford.

(2) O “jovem” é Southampton, o Belo Jovem dos sonetos. As peças de Shakespeare, especialmente *Sonho de Uma Noite de Verão*, bem como a maioria dos sonetos, tiveram nele a sua inspiração, conforme o claramente revelado no Soneto 80:

"O teu monumento será o meu meigo verso."

No Soneto 98, o poeta afirma que as personagens da sua “história de verão” (*O Sonho*) eram figuras de encanto inspiradas em ti, tu, modelo de todos os outros.

Outros versos confirmam estas inferências, como se verifica nas três peças ditadas por Lord Oxford à Sra. Dowden e publicadas no final deste livro.

Agora, perguntar-se-á que grande volume é esse que o jovem (2) segura com tanto carinho. Trata-se das peças atribuídas a Shakespeare e que integram o *First Folio*. Convida-se, pois, a um novo olhar para o rosto na cortina. Não é o rosto de um criador; mas sim o de alguém que compreende e interpreta, e por esse motivo — e por nenhum outro — foi escolhido pelos que estão por trás da cortina para os representar perante o público. Foram eles que lhe deram a vida que o animou. Avisaram-no de que herdaria o que eles tinham para oferecer e ele, curvado pelo peso de tão grande dádiva, tornou-se demasiado modesto para representar papéis de vulto, contentando-se em ser apenas o autor de nome, considerando tal a maior honra que um homem poderia almejar.

Os outros que se mantêm por trás da cortina são dois homens e uma mulher. Parecem ministrar ao jovem que detém o volume, como que perfumando a obra com fragrâncias sublimes. Vê-se que um deles está quase junto ao portador do volume. (1)

Perguntar-se-á quem é aquele que, de certa distância, observa tudo com certo desapego, tomando uma parte exterior em tudo quanto se faz. É mais velho do que o jovem que segura o volume. Não pela idade em si, mas pelo fardo da responsabilidade. Talvez não seja mais idoso em anos, mas a cabeça está inclinada por uma dor que lhe corrói o coração. Não é, como os outros, apenas um homem de letras. Carrega um peso de enorme responsabilidade.

Reconhecem-se estas personagens no palco? O homem com o volume é Southampton. Por detrás dele está Oxford. A mulher é Mary Sidney. (2) E aquele que se oculta tristemente no fundo é Lord Verulam, Francis Bacon, que agora se dirige ao leitor. E, caso se deseje saber de que matéria se fez William Shakespeare, ver-se-á Southampton, Oxford, Sidney e o próprio Bacon; e ao somar todos estes, saber-se-á de que essência se fez o homem chamado Shakespeare. Bacon não teve parte na criação, mas foi conselheiro e crítico de todos os demais.

Chegou o momento de revelar o que, no seu tempo, foi um segredo bem guardado. O terceiro século após aquele tempo assistirá a uma convulsão de guerra grande e sangrenta; e, ao regressar o mundo à paz, poder-se-á então exibir uma verdade como esta, para contemplação da humanidade. Na escolha destes que servem de instrumentos para a revelação, P. A. possui uma linhagem directa com os intervenientes; e o mesmo sucede com a escritora, através do saber e inclinação herdados do pai. (3)

P. A. Tendes, Lord Verulam, alguma mensagem final?

F. B. Julgo ter-vos dito tudo; podeis perguntar-me o que quiserdes. A mensagem final poderia ser a seguinte:

Que não zombem aqueles que julgam saber, dos que fizeram da Busca parte integrante das suas vidas.

(1) O homem junto ao "portador do volume" é Lord Oxford.
(2) Tinha-se recorrido à tábua Ouija. Os nomes *MARY SIDNEY*, *SOUTHAMPTON* e *DERBY* foram, de imediato, soletrados.

(3) O Professor Dowden, escritor especializado em Shakespeare, cujas opiniões se mantinham estritamente ortodoxas e alinhadas com a tradição.

CAPÍTULO II

PRIMEIRA CONVERSA COM FRANCIS BACON, LORD VERULAM

5 de Outubro de 1941

Johannes: Foi feito um arranjo que permite a Bacon comunicar convosco. Pude assegurar-me de que enviaria a mensagem pessoalmente. Em sessões com outros, um substituto ocupava o seu lugar.

FRANCIS BACON assinou aqui o escrito.

P. A.: Agradece-se a vossa presença. Solicita-se permissão para colocar algumas questões que surgiram no decorrer dos estudos shakesperianos. Antes de mais: Vós escrevestes, ou não, todas ou algumas das peças atribuídas a Shakespeare?

F. B.: Não escrevi nenhuma das peças; mas tive a sorte de ser frequentemente consultado. Formou-se um círculo de pessoas interessadas, e tive a honra de

fazer parte desse grupo. Atuei também como crítico e conselheiro. Compreendeis: tratou-se de um caso de autoria conjunta.

P. A.: Podeis nomear o autor principal das peças?

F. B.: Devo esclarecer que William Shakespeare, o actor, foi também autor, em certos casos; contudo, colaborou com outros, e, por vezes, os textos eram sugeridos por literatos exteriores ao nosso círculo.

P. A.: Teve o Conde de Oxford alguma participação na escrita de alguma das peças?

F. B.: Oxford foi, em grande medida, o autor; possuía uma mente viva e original, mas deve considerar-se que colaborou sempre com Shakespeare.

P. A.: Ao referir Shakespeare, entende-se que vos referis a Will Shakspere, de Stratford?

F. B.: O nome que ostenta, e que o tornou célebre, era merecido.

P. A.: Existia, então, um entendimento quanto à colaboração entre o Conde de Oxford e Shakespeare?

F. B.: Sim, havia amizade e afinidade entre ambos. Shakespeare sugeria o enredo — na maioria das vezes, escolhia o tema — e Oxford construía e desenvolvia. Depois, solicitava-se a minha opinião, que era aceite apenas em alguns casos.

P. A.: E quanto à peça *Love's Labour's Lost*? Afirmais não ter escrito nenhuma das peças; no entanto, há indícios baconianos nessa peça, por exemplo: "Hang hog is Latin for Bacon, I warrant you."

(1) Isto corrobora o que se escrevera num ensaio inédito sobre Oxford e Bacon. Quanto a Love's Labour's Lost, o irmão do autor afirmou em 2 de Setembro de 1943: "Na minha opinião, a peça terá sido trabalhada provavelmente em colaboração com Bacon, numa versão posterior."

(2) Questionado a 2 de Setembro de 1943, o irmão acrescentou: "Bacon não poderia ser considerado autor das peças. O que fazia era rever e aconselhar. O estilo de Oxford e o dele eram demasiado distintos para uma colaboração plena, salvo na exceção que referi."

F. B. Eu revi-o. Foi originalmente sugerido por Oxford, aceite por Shakespeare, e entregue a mim para revisão. Há mais de mim nessa peça do que nas grandes tragédias.

P. A. E quanto ao Hamlet? Hamlet, o Príncipe, é um retrato de Oxford?

F. B. Shakespeare encontrou o enredo — isso é inteiramente obra dele. Oxford depois construiu, reconstruiu, trabalhando sempre com Shakespeare. A figura de Hamlet está ligada a Oxford através de Shakespeare, que acreditava que o Hamlet original se encontrava numa posição tão difícil quanto a de Oxford.

P. A. Posso supor que Anne Cecil é a inspiração original para Ofélia?

F. B. Só vagamente. Mantenho que Ofélia foi desenhada de forma leve. Ela não possui nenhuma da subtileza de Anne Cecil.

P. A. Polónio, parece-me, foi inspirado em Lord Burleigh?

F. B. Não; Polónio é apenas um tipo, não foi baseado em alguém real.

P. A. Acho difícil aceitar essa afirmação. O discurso "é verdade, é pena", por exemplo, parece ter sido retirado diretamente de uma carta escrita por Burleigh à Rainha Isabel. Penso que isso é indiscutível.

F. B. Oh, tem de olhar para toda a obra como uma construção a partir da vida em geral.* Em alguns casos, foram feitos retratos; noutros, as personagens foram construídas. Tem toda a razão quanto à carta.

P. A. Se Oxford e Shakspere colaboraram tão de perto, por que razão este último é ridicularizado nas peças? Por exemplo, na cena de William em *As You Like It*, V. I?

F. B. Um sentido de humor algo grosseiro, digamos uma natureza caricatural, era comum a Shakespeare e Oxford. Oxford foi principalmente responsável por William; mas Shakespeare teria rido de si próprio.†

P. A. O Lord Southampton teve alguma participação nas peças?

F. B. O Conde de Southampton não fazia parte do grupo original; mas interessou-se tanto que acabou por se juntar a nós, e participou, ou tentou participar, na construção das peças.

P. A. Presumo que Southampton possuía alguns dos manuscritos? Chegou a entregar-lhe algum?

F. B. Sim. Tinha grande confiança no meu juízo e, sendo um homem algo conflituoso, teve algumas desavenças com Oxford, mas não com Shakespeare.

P. A. E quanto às peças que apareceram depois da morte de Oxford? Quem foi o autor, digamos, de *Cymbeline* ou *A Tempestade*?

F. B. Eu não falaria em autor-autores. Após a morte de Oxford formou-se um novo grupo, que incluía Fletcher, o dramaturgo. Decidiu-se continuar o trabalho. Shakespeare trabalhou até à altura da sua morte; Fletcher também contribuiu. Shakespeare teve um grande papel na escrita de *A Tempestade*, mas não em *The Winter's Tale*, uma peça que não o interessava.

P. A. Ralegh teve alguma influência n'*A Tempestade*?

**O enredo de Hamlet é retirado das Histoires Tragiques de Belleforest. A carta em questão data de 23 de Abril de 1576. Ver Life Story of Edward de Vere as William Shakespeare, pp. 210-14.*

† Touchstone, nesta cena, é Oxford. O meu irmão, a 2 de Setembro de 1943, opinou: "Ele [Shakspere] era um tipo alegre e algo brincalhão, que divertia Oxford bastante."

F. B. Ele não escreveu nenhuma parte da peça; mas discutiu-a e sugeriu várias coisas.

P. A. E quanto à autoria de *The Winter's Tale*?

F. B. Os autores fomos eu — contribuí efectivamente — e Fletcher. Shakespeare foi consultado, mas a construção das primeiras cenas desgostou-o. Achou que o tema foi tratado sem subtileza. A peça é em grande parte de Fletcher.

P. A. Quem foram os autores de *Cymbeline*?

F. B. Principalmente Fletcher. Shakespeare estava muito em Stratford nos seus últimos anos, e o seu interesse pelo teatro tinha diminuído. Era sempre consultado, mas a escrita de *Cymbeline* foi, sobretudo, de Fletcher.

P. A. E quanto ao *First Folio*? Teve algo a ver com isso?

F. B. Tive bastante a ver com o *First Folio*.

P. A. Ben Jonson trabalhou consigo?

F. B. Sim, teve um papel muito mais proeminente do que eu na sua produção; mas, mais uma vez, o *Folio* foi preparado por mais do que uma mão.

P. A. A irmã de Sidney, Lady Pembroke, interessou-se por ele?

F. B. Sim; e estava pronta para ajudar de todas as formas, incluindo financeiramente. Consegue dizer-me quem foram os modelos de Lickfinger e Peniboy na peça *Staple of News*, de Jonson?

F. B. São pessoas ligadas ao teatro, que participaram na representação das peças. São definitivamente retratos reais.*

P. A. Quem foi o autor dos sonetos de Shakespeare — foi o senhor?

F. B. Eu não sou o autor. Não teria em mim a capacidade de produzir tais poemas, nem o entusiasmo para os escrever em torno da figura da Rainha.†

P. A. E quanto aos outros poemas — *Vénus e Adónis* e *Lucrécia*?

F. B. Nesses casos fui consultado. Não posso reclamar a autoria de nenhum deles.

P. A. Há pistas que apontam para Oxford em *Vénus*. Foi ele o autor?

F. B. Sim, Oxford escreveu-o. É quase completamente obra dele.‡

P. A. *Vénus*, suponho, representa a Rainha Isabel?

F. B. Sim: deu grande prazer ao autor escrevê-lo.

P. A. E *The Lover's Complaint*?

F. B. Não é uma das melhores obras. Sim, dei-lhe um toque e critiquei-a; mas não a escrevi. Foi escrita principalmente por Fletcher.

P. A. Costumava pensar que Chapman seria o provável autor.

F. B. Não. Chapman não o teria reclamado; mas foi consultado.

P. A. E quanto à contribuição de Shakespeare§ em *The Phoenix and the Turtle*?

**Esta comédia de teor actual foi representada na Corte perante o Rei Carlos, pouco depois da publicação do First Folio, a que visa inequivocamente. Continuo a crer que Lickfinger é, pelo menos em parte, Bacon, e que Peniboy é Oxford.*

† Bacon, portanto, considera a Dama Negra como sendo a Rainha. Para confirmação por parte do próprio Oxford e de W. S., ver mais adiante, pp. 133, 155.

‡ Sempre defendi que Vénus foi inicialmente escrita por Oxford, e completada por outra mão. Ver Two Authors of Venus and Adonis, de Forrest. E. A., questionado por P. A., a 5 de Dezembro de 1943, escreveu: "Bacon sugeriu e colaborou nos poemas. Não penso que Bacon os tenha escrito, mas esteve certamente intimamente ligado a eles."

§ Por "Shakespeare", Bacon refere-se sempre a Shaksper de Stratford, frequentemente designado por W. S. nestes textos e notas. Não se refere a Oxford. Para a reivindicação de Oxford quanto ao poema Phoenix, ver mais adiante, p. 168.

F. B. Shakespeare não teve nada a ver com isso. Assinou, mas nunca o reivindicou. Foi escrito por um conjunto de pessoas, incluindo Chapman. Eu não tive qualquer envolvimento.

P. A. Oxford teve algo a ver com isso?

F. B. Sim, teve. Tinha um tom pessoal ligado à Rainha e a Southampton.*

P. A. Em certas peças e poemas, a sua assinatura parece surgir, tanto nos textos como nas margens. Essas assinaturas foram colocadas por si, ou por outras mãos em seu nome, com o seu consentimento?

F. B. Nunca consenti no uso do meu nome nas margens. Não, incomodou-me o roubo da minha assinatura. Tem razão.

P. A. Está na hora de terminar. Muito obrigado pelas informações interessantes e valiosas. Agradecimentos também ao Johannes. Podemos continuar noutra ocasião?

F. B. Estou muito disponível para voltar. Há muitos erros que gostaria de corrigir. É um prazer falar, senhor. Da próxima vez, falemos da minha verdadeira participação.

7 de Novembro de 1944

Johannes. Francis Bacon está presente.

P. A. Gostaria de perguntar-lhe sobre um livro publicado em 1769, chamado *The Life and Adventures of Commonsense*. Um certo “Wit” escreveu aí uma peça, aparentemente *Love’s Labour’s Lost*. Quem são Wit e o seu amigo Wisdom?

F. B. Wit era, naturalmente… Wisdom era Bacon. Era habitual usar pseudónimos nesses casos e ocultar aparentemente o nome verdadeiro.

P. A. Quem era então Wit?

F. B. Wit representava Shakespeare, como era geralmente aceite. O nome representava um grupo de pessoas.

P. A. Na peça *Sir Thomas More*, há um interlúdio em que o Jovem Wit entra em cena. Intitula-se *The Marriage of Wit and Wisdom*. Esse título indica colaboração entre si e Oxford?

F. B. Isso sugere uma cooperação entre Bacon e Oxford. Devem sempre encarar a personagem chamada Oxford como um círculo de pessoas, umas ajudando as outras.†

P. A. Pode lançar alguma luz sobre o que chamamos o Manuscrito de Northumberland, particularmente no que toca às peças *Ricardo II* e *Ricardo III*, cujos títulos, entre outros, figuravam na capa? Escreveu essas duas peças?

F. B. Não fui o autor. Podem eventualmente atribuir-me algumas ideias em *Ricardo II*, mas certamente não em *Ricardo III*. Os nossos segredos foram bem guardados; e nunca se divulgou que, salvo em termos de aconselhamento, não escrevi nenhuma das peças.

**Um traço desta conversa é uma certa relutância de Bacon em admitir referências actuais a indivíduos, por exemplo, a Burleigh como Polónio e a si próprio como Lickfinger. Ambas as identificações parecem-me bastante fortes. Ver Enquiry into the Identities of the Dark Lady and Fair Youth of Shakespeare's Sonnets.*

† Num longo ensaio inédito sobre as respectivas contribuições de Oxford e Bacon em Shakespeare, defendi, longamente, que "Wisdom" significava Bacon.

P. A. Quem escreveu *Ricardo II* e *Ricardo III*?

F. B. Originalmente, Oxford; depois eu e outros editámos as peças e demos conselhos sobre elas. Oxford escreveu o texto original. Houve muitos pontos que tiveram de ser alterados. *Ricardo II* está muito mais próximo do original do que *Ricardo III*.

P. A. Acredito que Marlowe teve algo a ver com *Ricardo III*. Concorda?*

F. B. Sim, é muito influenciado por Marlowe. Era muito menos enfático no texto original. Marlowe sugeriu efectivamente a cena com a Rainha Ana no primeiro acto, e a cena de Clarence. Mas não escreveu o discurso de Clarence.

P. A. E quanto ao prefácio de *Troilus and Cressida*? Está cheio de trocadilhos com o nome Vere.†

F. B. Sim, pode regozijar-se. Fui o autor.

P. A. No *Folio*, foi substituído por uma introdução.

F. B. Substituí por uma introdução pessoal. Oxford era muito sensível quanto a esse ponto. O prefácio era demasiado evidente. Oxford desejava manter a sua identidade secreta.‡

P. A. Em *1 Henry IV*, aparece um certo Francisco. Ele grita repetidamente "Anon! Anon! Sir!" [*Anon* significa *Anónimo*?] É Francisco o senhor?

F. B. Não era essa a intenção — que eu saiba — mas havia referências constantes a mim. Não era literalmente eu.§

P. A. Quem escreveu as duas peças de *Henry IV*?

F. B. Foram peças de grupo. Costumávamos escrever em grupos de três; depois comparávamos as versões e escolhíamos o melhor de cada manuscrito.

P. A. E no que toca às peças históricas, em geral?

F. B. Foram principalmente peças de grupo. Foi-nos sugerido que seria sensato apresentar a história no teatro. Assim, o círculo pôs-se a trabalhar nisso.

P. A. Os baconianos dizem que escreveu *Henrique VIII* e que há analogias entre Wolsey, enquanto Chanceler, e o senhor, na mesma função?

F. B. Nada tive a ver com essa peça. Pode haver nela sugestões da minha pessoa; mas o círculo não a escreveu, nem tampouco Oxford. Foi uma peça encomendada, escrita por Fletcher, mas revista pelo Grupo, uma vez que foi atribuída a Shakespeare.

P. A. Estou certo ao supor que *Hamlet* e as grandes tragédias são obras muito mais individuais do que as peças históricas?

F. B. Foram, na sua maioria, obras de Oxford. Todas foram submetidas ao Grupo, mas no caso de *Hamlet* e *Macbeth* foram praticamente intocadas. Nota-se muita reescrita em *Otelo*; e *Lear* foi inicialmente escrito por Oxford, depois revisto por Marlowe.

**Gollancz, na edição Temple, destaca "características marlovianas notáveis" em Ricardo III. O rei, "tal como Tamberlaine, Fausto ou Barrabás, monopoliza toda a acção do drama".*

†As pistas para Oxford, e para Troilus como peça de Corte, são evidentes. O segredo deveria ser apenas temporário. Oxford sabia que, a seu tempo, a verdade teria de vir a público.

§ Estou convencido de que Bacon era o visado. As provas acumuladas são fortes. Muitos estudiosos atribuíram abertamente a peça a Fletcher, pelo menos em parte. Lear dramatiza, em parte, as guerras civis em França; e Marlowe escreveu The Massacre at Paris. Ver Shakespeare and Chapman in Relation to French History. Quanto à negação de Shakspere sobre a cumplicidade de Marlowe, ver mais adiante, p. 122.

P. A. Eu dataria *Lear* de 1598, um ano após a morte de Marlowe?

F. B. Marlowe teria de estar vivo quando *Lear* foi inicialmente escrito. Tenho mais a dizer sobre os enredos das peças.

P. A. *Lear* dramatiza as guerras civis em França?

F. B. Foi sugerido por essa guerra; mas não se deve tomar nada literalmente, nem como retrato — apenas uma sugestão sobre a qual se construiu um enredo.

P. A. Podemos passar aos poemas? Escreveu *The Rape of Lucrece*?

F. B. Não, não escrevi esse poema. Foi escrito pelo nosso Shakespeare. Nem sequer gostei dele; e, no entanto, tentaram colocá-lo o mais discretamente possível sobre os meus ombros.†

P. A. Quem foi o autor de *Lucrece*?

F. B. Mais uma vez, um círculo de penas [*ou pessoas?*]. O manuscrito original foi amplamente depredado por esse círculo.

P. A. Quem escreveu as introduções a *Vénus e Adónis* e *Lucrécia*?

F. B. Bem, creio poder afirmar que o próprio Southampton foi o responsável.

P. A. Qual foi a sua razão?

F. B. Simplesmente porque o divertia escrever dedicatórias a si próprio.++

P. A. Após longos estudos, concluo que Southampton era um filho ilegítimo. Concorda?

F. B. Ilegítimo, sem dúvida.

P. A. Era, ou não era, filho de Lord Oxford com a Rainha?

F. B. Bem, sim, é verdade. O segredo foi bem guardado, e nunca houve qualquer referência directa a isso.§

P. A. Southampton era o Jovem Belo dos sonetos?

F. B. Sim, sem dúvida.

P. A. Então suponho que também era o Mr. W. H. da dedicatória dos sonetos?

F. B. Sim, mas isso não era segredo.

P. A. Quem era T. T. dessa mesma dedicatória? Era Thomas Thorpe?

F. B. Não creio que T. T. fosse Thorpe. Ele nada teve a ver com isso. As iniciais eram simbólicas. Não passam de dois traços cruzados numa folha em branco.

P. A. Posso fazer uma pergunta sobre o *Folio*? Contém erros extraordinários de paginação. Foram acidentais ou propositados?

F. B. Todos os erros foram propositados, para deixar pistas. Havia um plano elaborado.

P. A. Muito obrigado por tudo o que me contou. É hora de terminar.

F. B. Voltarei novamente.

**Kent, em Lear, é Oxford, nascido em 1550. Diz ter quarenta e oito anos. Tal como Shakespeare, está disfarçado. Ver op. cit. Shakespeare and Chapman, etc.*

†Neste ponto, Mrs. Dowden comentou que achava o comunicador "visivelmente irritado". Shakspere parece ter sido o autor de Lucrece. A minha impressão é que não se dava bem com Bacon e era demasiado pronto a "pôr coisas sobre os ombros" dele, o que muito irritava Bacon. "O nosso Shakespeare" refere-se a Shakspere.

++Estas introduções têm sido, desde há muito, um enigma para mim. Sempre suspeitei que Bacon poderia ser o autor. (Ver mais adiante, p. 161.)

§ O meu irmão disse, a 27 de Maio de 1943: "Nunca mudarei de opinião, baseada em factos que chegaram ao meu conhecimento, de que ele [Southampton] era filho da Rainha e de E. de V. [Oxford]." Quando F. B. diz que "nunca houve referência", quer dizer "referência aberta". Há muitas alusões veladas, dentro e fora de Shakespeare. O argumento é demasiado extenso para ser incluído neste livro. Espero, em breve, publicar o meu ensaio sobre o assunto. Ver p. 133.

P. A. Fico encantado por ouvi-lo. Tenciono publicar um livro onde estas conversas sejam incluídas e comentadas. Aprova e concorda com a minha intenção?

F. B. Terei muito gosto em refutar Dodd. Concordo, e farei tudo o que puder para o ajudar.

P. A. Muito obrigado. A Sra. Dowden e eu gostaríamos de saber se a sua ligação ao estudo shakespeariano, através do seu pai, o Prof. E. Dowden, o ajudou de algum modo a transmitir estas mensagens?*

F. B. Deu-me uma oportunidade que nunca esperei. Foi uma oportunidade que poderia ter sido um obstáculo. Despeço-me de vós.

5 de Dezembro de 1944

(Francis Bacon manifestou-se.)

F. B. Francis Bacon está a falar. Este é Francis Bacon, antigo Lord Chanceler de Inglaterra. Fico contente por poder vir.†

P. A. Agradeço muito a sua ajuda, Lord Verulam! Posso perguntar-lhe sobre duas peças iniciais — *Dois Cavalheiros* e *Comédia dos Erros*? Presumo que tenham origem oxfordiana, mas teve o senhor algum envolvimento nelas?

F. B. Sim, ambas foram submetidas a mim. Não participei na escrita de nenhuma.

P. A. Ambas as comédias são actuais?

F. B. *A Comédia dos Erros* contém alusões de teor actual; *Os Dois Cavalheiros* menos. Penso poder identificar duas ou três alusões actuais — não mais.‡

P. A. Pode esclarecer-me quanto ao que aconteceu na *Noite dos Erros*, em Gray's Inn, em 1594, quando *A Comédia dos Erros* foi representada? Sei que uma máscara da sua autoria estava prevista para ser apresentada?

F. B. Oh, a minha máscara deveria ter sido apresentada lá, mas não me deixem ficar enredado na *Noite dos Erros*.

P. A. *A Comédia dos Erros* foi representada então, não foi?§

F. B. Tenho de dizer que foi uma versão de *A Comédia dos Erros*, não a versão final.

P. A. As três peças de *Henrique VI* foram obras de grupo?

F. B. As três peças foram obras de grupo; e, como quando se monta um esqueleto já seco e se deparam dificuldades com as articulações, também aqui se notam falhas. As partes não encaixam com suavidade.

P. A. Porque é que *Henrique VII* foi excluído das peças de *Henrique*?

F. B. A razão foi esta: havia certas referências políticas que se consideraram indesejáveis. Foi algo debatido com muito cuidado; e decidiu-se que não era sensato incluí-lo.++

**Ver o prólogo de Lord Verulam, supra, pp. 96-97.*
†Nota-se a ênfase na identidade.
‡Penso conseguir identificar bastantes alusões actuais. Ver The Case for De Vere as Shakespeare, pp. 234–237.
§Ver The Third Earl of Southampton, de Mrs. C. C. Stopes, cap. V, 1. A minha data para o primeiro esboço de A Comédia dos Erros é c. 1577.
++O próprio Bacon publicou uma Vida de Henrique VII em prosa. É evidente que foi escrita uma peça sobre esse reinado e submetida ao Grupo. Henrique VII era avô da Rainha Isabel.

P. A. E quanto às grandes comédias, como *Noite de Reis*, *Muito Barulho por Nada* e *Tal como Quiserem*?

F. B. Comecemos por *Noite de Reis*. Ora, todas as três peças foram composições conjuntas e, em cada caso, o enredo foi retirado de incidentes pessoais, entrelaçado com elementos que divertissem e pudessem ser reconhecidos. Os enredos não foram retirados de obras anteriores. Isso não se deve questionar.*

P. A. O mesmo aplica-se a *Romeu e Julieta*?

F. B. O mesmo não se aplica a essa tragédia. A nota pessoal está presente no conto de um amor sem esperança, frustrado no seu apogeu, mas o enredo, a história, veio originalmente do próprio Oxford.

P. A. Julieta foi inspirada em Anne Vavasour?

F. B. Talvez esboçada a partir de Anne Vavasour. A experiência pessoal dele inspirou a personagem; mas não é, de modo algum, um retrato.†

P. A. A Julieta de *Medida por Medida* é a mesma pessoa?

F. B. Meu caro senhor, nestes casos pode tomá-los como sugestões, nunca como retratos. O nome sendo o mesmo, a sugestão provém da mesma origem.

P. A. Quem escreveu *Júlio César*? Nunca consegui chegar a uma conclusão.

F. B. Sem dúvida, a primeira parte da peça foi escrita pela mesma mão que escreveu *Hamlet* [Oxford], mas a parte posterior, depois do discurso de Bruto, foi adicionada posteriormente, e várias penas participaram na construção do edifício. Notarás a deterioração na segunda parte. É evidente — e sem grande linguagem.†

P. A. A peça faz alusão à conspiração de Essex?

F. B. Em certo sentido, sim. O episódio de Essex ajudou a moldá-la. Estava muito presente na mente das pessoas daquela época.

P. A. E aquela peça misteriosa, *Péricles*? Foi Wilkins quem a escreveu?§

F. B. Não na totalidade. Wilkins era uma pessoa invejosa e muito desejosa de fama. Escreveu-a e submeteu-a às pessoas ligadas ao teatro. Inicialmente foi considerada indigna; mas mais tarde foram feitas adições, e a peça ganhou melhor forma.

P. A. *Péricles* simboliza Oxford e as peças?

F. B. Mais ou menos, sim; mas não era, de modo algum, uma declaração. Era uma fantasia baseada numa ideia.

P. A. Posso saber mais sobre a sua participação pessoal em *Conto de Inverno*?

F. B. A minha participação nessa peça foi editorial, depois de concluída: assegurar a sua segurança política e aconselhar.++ Era em grande parte de teor actual, e certos pontos da versão inicial eram perigosos.

P. A. O discurso das flores de Pérdita foi retirado do seu ensaio sobre Jardins? Isso é amplamente aceite aqui.

**Excritos posteriores de Oxford e Shakspere confirmam plenamente estas declarações.*
† Ver p. 150. Ver também Life-Story of E. de V. as Shakespeare, caps. VI e VII.
É certamente evidente. Raramente assisto ao último acto.
§ Wilkins escreveu um romance em prosa sobre Péricles. Ver Case for Jonson. Shakespeare and Wilkins as Borrowers, cap. IX.
++Parece que Bacon foi incumbido de verificar se certas alusões podiam ser feitas com segurança?

F. B. Isso não é verdade. Pode ser que alguns que leram o meu ensaio o tenham aprovado, e isso tenha influenciado as palavras postas na boca de Perdita; mas de forma alguma foi esse o fundamento.

P. A. Perdita tem como inspiração Lady Elizabeth Vere?

F. B. Oh sim, de certa forma tem. A filha estava muito presente na mente de Oxford quando a escreveu.

P. A. Perdita representa, de algum modo, as peças perdidas?

F. B. Oh, de certo modo, sim. Na mente do poeta, teceu-se uma fantasia em torno de uma forma; e assim, a figura de Perdita simbolizava as peças.

P. A. O meu irmão Ernest, do mundo espiritual, disse-me que Beaumont teve algum contributo na escrita de *Conto de Inverno*. Concorda?

F. B. Sim, ele tinha razão; mas não como criador. Nenhuma peça foi construída por tantas pessoas como essa, combinando ideias entrelaçadas.*

P. A. E quanto a Labeo, que Hall e Marston parecem ter identificado como o autor, ou autores, de *Vénus e Adónis*? Quem era — ou eram — Labeo? Sempre supus que fosse um nome composto.

F. B. Labeo era o meu nome combinado com o de Oxford; mas a contribuição de Oxford foi pequena comparada com a minha. Pode-se atribuir *Vénus* a mim, sem reservas.

P. A. Disse-me, da última vez, que Oxford escreveu a maior parte de *Vénus*? Não entendi bem.

F. B. Disse-lhe que Oxford era mais verdadeiramente o autor do que eu. Isso é verdade neste sentido: ao apropriar-se das minhas ideias, que eram minhas, tratou da questão do verso e das palavras sob a minha supervisão. Ele possuía um verdadeiro dom poético; o meu dom era o das ideias.

P. A. Podemos dizer então que, tal como Oxford recorria a Shakspere para os enredos, recorria a si para a sabedoria superior e o aconselhamento?

F. B. Tem razão. Oxford precisava de uma mão orientadora na vida; e, ao criar a vida, precisava dela também. Sim, ajudei-o; e, para o palco, foi ajudado por Shakespeare.

P. A. Pode dizer-me onde foi encontrado o manuscrito dos sonetos? Sempre supus que tivesse sido em Brooke House.

F. B. Hesito em responder, mas segundo o meu melhor conhecimento, foram encontrados em Brooke House, após a morte dele [Oxford], num local secreto.

P. A. Está na hora de terminar. Muito obrigado pela sua presença.

F. B. Voltarei. É uma felicidade reviver as minhas memórias terrenas.

**Ernest, a 27 de Maio de 1943, disse de Conto de Inverno que apresenta "uma questão dificílima. Não tem autor. Ponha-se no plural. Beaumont pode bem ter contribuído." A peça é geralmente datada de cerca de 1611, e em Fevereiro de 1612-13 Beaumont dedicou a Bacon a sua Masque of the Inner Temple. Dryden disse que Jonson considerava Beaumont um crítico tão rigoroso que submetia todos os seus escritos à sua censura.*

†Os baconianos consideram Labeo uma das provas mais fortes. Há muito que sustento que o nome é uma composição de iniciais dos dois homens, assim: L'A.B.E.O., que, historicamente, era um jurista do tempo de Augusto. Hall, no seu segundo livro de Sátiras, escreve: "Ou escreve melhor, ou, Labeo, escreve sozinho." Hall e Marston viam indubitavelmente Labeo — Bacon — como autor de Vénus. Ver Baconian Essays, pp. 223–229, de E. W. Smithson e Sir G. Greenwood. Nenhum dos dois satiristas parece ter aprovado a colaboração entre o jurista e o poeta; mas os comentários de Bacon são muito esclarecedores. A pena e a arte poética que produziram Vénus eram de Oxford; a mente inspiradora e organizadora, o supervisor de tudo, era Bacon. Qualquer um dos dois homens — ou ambos — pode ser considerado autor, consoante o ponto de vista. Bacon dissera, num guião anterior: "Não posso reivindicar a autoria. Oxford escreveu-o."

P. A. Ouso pedir-lhe, Lord Verulam, que dite um prefácio para o futuro livro? Seria o selo da obra!

F. B. Sim, fá-lo-ei. Será o toque final; e escreverei com cuidado.

P. A. Os meus mais sinceros agradecimentos.

21 de Dezembro de 1944

Johannes. F. B. está presente. Francis Bacon fala.

P. A. É uma grande gentileza sua vir. Agradecemos muito a sua ajuda.

F. B. Voltarei até estar satisfeito de que todas as perguntas que deseje ver respondidas estejam esclarecidas.

P. A. Obrigado. Gostaria de lhe perguntar primeiro sobre *Sonho de Uma Noite de Verão*. Também é uma "fantasia baseada numa forma"?

F. B. Aí vemos claramente uma fantasia baseada numa forma.

P. A. Southampton chegou a interpretar Puck? Os sonetos sugerem isso com insistência.*

F. B. Não, creio que não chegou a representar, mas foi aludido de forma velada, pois a sua personalidade ajustava-se ao papel.

P. A. Era ele um actor competente?

F. B. Não diria isso. Representava pequenos papéis, como Osric em *Hamlet*, mas só actuava conforme o seu estado de espírito.

P. A. Will Shakspere representava com frequência? A tradição diz que fez o Fantasma em *Hamlet*, e o Velho Adam em *Tal como Quiserem*. Isso é verdade?†

F. B. Representava papéis muito pequenos, e nunca tentou ser um actor competente. Representou esses dois papéis, e outros, quando faltavam actores.

P. A. A cena da carta forjada em *Noite de Reis* dramatiza uma partida real pregada a Hatton ou Oxford?

F. B. A Oxford — e foi mencionada quando era uma piada nos círculos da corte.‡

P. A. "MOAI rege a minha vida" significa que Oxford foi muito influenciado por Montaigne?§

F. B. Acredito que sim, era uma referência a Montaigne; mas ele (Oxford) não conhecia a sua obra. Eu sugeri essa referência. Tinha conhecimento profundo de Montaigne.

P. A. Chegou alguma vez a encontrá-lo?

F. B. Encontrei-o apenas uma vez. Foi por acaso, e teria valorizado muito um convívio mais próximo; mas isso não aconteceu.

P. A. Certos estudiosos, incluindo Abel le Franc, defendem que Derby foi Shakespeare. Há alguma verdade nisso?++

F. B. Não, não, não! Que erro! Ele era um escritor de peças, mas não no sentido em que chamaríamos a alguém dramaturgo.

P. A. Fez parte do Grupo que esteve por detrás do *Folio*?

F. B. Não, ele não fez parte do Grupo.*

P. A. Quando Romeu se descreve como "candelabro", Oxford tinha em mente a sua avó, Elizabeth Trussell?†

F. B. Sim, vagamente. Foi apenas uma alusão vaga, sugerida pelo nome.

P. A. Comentários semelhantes aplicam-se aos trocadilhos de Mercúcio, logo a seguir, com "done" e "dun" — referindo-se a Sir John Dun?

F. B. Penso que não era uma referência; deve-se tomar tal como está escrito.

P. A. Oxford, com a sua anuidade de mil libras por ano, pagava a escritores profissionais para o ajudarem?+

F. B. Não, nunca ouvi que o fizesse. A nossa comunidade não era uma que exigisse dinheiro.

P. A. Horácio e Francisco, em *Hamlet*, foram inspirados nos primos de Oxford, Sir Horace e Sir Francis Vere?

F. B. Não, penso que foi uma escolha livre; mas, naturalmente, os nomes de familiares podiam ser usados. Ele (Oxford) costumava dizer que Horácio era o tipo que queria para Horatio.

P. A. A constância de Horácio sugere "um homem que recebeu os embates e recompensas da Fortuna".

F. B. Verdade.

P. A. Quando Oxford escreveu *Hamlet*, estava a tentar, em drama, fazer o que Montaigne fazia nos ensaios — analisar e retratar-se?

F. B. Sim, mas não de forma consciente. Foi influenciado, e até bastante, pelos ensaios; mas Hamlet não era o carácter de um homem do tipo de Oxford. Hamlet cresceu à medida que o escrevia,§ costumava ele dizer. Os seus estados de espírito não eram característicos de Oxford.

P. A. Diria que Oxford tentava retratar o cortesão ideal do Renascimento, como no *Cortesão*, de Castiglione?

F. B. Não, de modo algum! Tinha a aparência exterior do cortesão, mas nenhuma daquilo a que chamaríamos a arrogância de um príncipe do nosso tempo.

P. A. Tudo isto é extremamente interessante! Achava Oxford uma pessoa afável?

F. B. Sim, acho.|| Posso dizer que, se era amigo, era um amigo leal, que idealizava aqueles que amava. Tinha um espírito muito estudioso, e era reservado para com todos, excepto o círculo de pessoas que o interessavam, a quem demonstrava grande estima.

P. A. Por volta de quando se tornou próximo dele?

F. B. Quando tinha vinte e dois anos de idade — ainda um rapaz.* Fiquei profundamente impressionado com a sua erudição, e aproveitava todas as oportunidades para estar na sua companhia.

P. A. Havia alguma verdade nas acusações feitas contra ele por Lord H. Howard e Arundel, em 1581–82?†

F. B. As acusações contra ele eram muito fantasiosas; ou assim pensavam os seus amigos. Eram totalmente infundadas, baseadas num incidente trivial. Não o teríamos recebido no nosso Grupo se achássemos que eram verdadeiras.

P. A. Howard e Arundel foram satirizados como Dogberry e Verges, e como Conrade e Borachio, em *Muito Barulho por Nada*?

F. B. Bem, penso que Dogberry e Verges eram semblantes exteriores desses homens indignos; mas não podem ser descritos como retratos.

P. A. Pode dizer-me a razão para o afastamento súbito de Oxford da Corte, em 1589?

F. B. As suas relações com a Rainha. A essa altura, já fizera inimigos — como todos os homens — e temia o escândalo. O seu medo tornou-se mórbido nos últimos anos de vida.‡

P. A. Escreveu *Tal Como Quiserem* em Stratford, ou por ali?

F. B. Sim, escreveu. É uma peça escrita nos seus próprios arredores.§ Sim, posso afirmar isso com toda a certeza.

P. A. Posso saber um pouco mais sobre *Cymbeline*? As referências a Milford, que é Long Melford, apontam todas para a terra de Oxford, em East Anglia.

F. B. É uma peça esboçada por Oxford, submetida, e tratada muito severamente,‖ de forma que pouco ou nada do que resta é obra sua. Fletcher foi mais autor dela do que qualquer outro.¶

P. A. Na dedicatória dos sonetos, "Mr. W. H. all" significa William Hall, o impressor de Hackney?

F. B. Não, não é William Hall — isso posso afirmar sem hesitação.

** F. B. quer dizer que Derby não fez parte do primeiro Grupo, mas do segundo, formado após a morte de Oxford.*
† Trussell, ou tressel, significava, em linguagem isabelina, um candelabro. Romeu refere-se ao seu "avô", querendo dizer avó. Mercúcio, para não ficar atrás, começa com trocadilhos sobre o avô de Elizabeth Trussell, Sir John Dun, Condestável do Castelo de Hereford. F. B. pode não ter conhecido este parentesco, que é um dos pontos mais fortes na tese oxfordiana.
§ Isso explica a extensão da tragédia. Ver p. 152. Il Cortegiano, de Castiglione, era um livro amplamente difundido.
|| Notar o uso do tempo presente. Oxford está ainda "vivo" e em breve participará nestas conversas!
‡ Ver p. 166–167.
§ Peça escrita em Stratford.
‖ Severamente alterada.
¶ O nome de Fletcher tem vindo a ser associado como co-autor ou revisor final de várias peças tardias.

P. A. Isso significa "H. W.", ou Henry Wriothesley, não é?

F. B. Sim; foi usado como disfarce para um nome que precisava ser mantido em silêncio — não Oxford.

P. A. Quem era "o nosso poeta imortal"? Southampton não era poeta.

F. B. Permita-me esclarecer. Mr. W. H. era a pessoa que lhe indiquei. "O nosso poeta imortal" era Oxford.**

P. A. Disse-me, há pouco tempo, que Shakspere de Stratford escreveu grande parte de *A Tempestade*. Tenho dificuldade em aceitar isso.

F. B. Tenho de responder com muito cuidado. Há muitas passagens de *A Tempestade* escritas pelo actor Shakespeare; e há outras que foram oferecidas por diferentes mãos, principalmente de pessoas que estavam então no palco.

P. A. Mas os actores podiam saber da carta de Strachey, da Companhia da Virgínia, e por aí fora?*

F. B. Não, o actor comum não tinha esse conhecimento.
Essa informação vinha de outra fonte.

P. A. Essa fonte era Ralegh ou o senhor?

F. B. Não era Ralegh — não. Eu participei nisso.

P. A. Pode dizer-me quem escreveu o discurso das “torres tocadas pelas nuvens”?

F. B. Não fui eu quem o escreveu, mas ajudei o autor, que não desejava ver o seu nome revelado.†

P. A. Um amigo americano está convencido de que Rutland foi Shakespeare. Rutland fazia parte do vosso grupo?‡

F. B. Não, Rutland nada teve a ver connosco.

P. A. Os baconianos dão grande ênfase à décima quinta estrofe de *Lucrécia*, com as iniciais à margem que apontam para si como Shakespeare. Porque é que se fazia este tipo de coisa em certos poemas e peças?§

F. B. Foi feito sem o meu conhecimento ou consentimento; e foi feito por alguém que não era meu amigo; e foi feito principalmente para cegar os olhos de quem lesse.

P. A. Comentários semelhantes aplicam-se aos discursos de Egéon e do Duque em *A Comédia dos Erros*, Ato I?

F. B. Mais uma vez, uma brincadeira maliciosa, mas não escrita pela mesma mão da outra (isto é, *Lucrécia*).‖

P. A. Havia algum propósito nestes truques, além da ocultação?

F. B. Esperava-se que, se eu fosse acusado de escrever peças ou poesia, fosse desacreditado como filósofo e servidor da Coroa. E volto a dizer-lhe: eu não era poeta, nem escrevi uma peça. Voltarei.

9 de Janeiro de 1945

Johannes. Francis Bacon.

P. A. Que bom tê-lo aqui! Espero não estar a abusar da sua generosidade?

F. B. Estou inteiramente ao seu dispor.

P. A. A propósito de Oxford e Montaigne, disse-me, da última vez, que Oxford não tinha conhecimento da obra de Montaigne. Mais tarde, ao falar de *Hamlet*, disse que Oxford "foi influenciado, e até bastante, pelos Ensaios". Parece haver aqui alguma contradição.

**Seja quem for que escreveu A Tempestade, conhecia bem a carta confidencial de Strachey à Companhia da Virgínia. Ralegh teria tido acesso a ela.*
† Não insisti neste ponto, pois senti que F. B. preferia não revelar o nome — que talvez fosse o de Ralegh. Por algum motivo, F. B. mostra relutância em nomear os autores de A Tempestade, para além de Will Shakspere.
‡ O Professor americano Porohovshikov, no seu livro Shakespeare Unmasked, defende essa tese.
§ As letras marginais da décima quinta estrofe são "B.C.N.W.S.N.M.", ou seja, "Bacon, William Shakespeare's name". Os versos terceiro e quarto referem-se a "sutis segredos brilhantes escritos nas margens vidradas". Não admira que os baconianos explorem esta passagem!
Mr. Edward D. Johnson assinalou, em vários dos seus livros, muitas subtilezas marginais notáveis nas peças, especialmente no Ato I de A Comédia dos Erros. Mas devem ser lidas no First Folio, tal como impresso — não em edições modernas.
‖ Esta declaração coincide com a opinião reiterada do meu irmão de que F. B. não inseriu a sua assinatura nos poemas ou peças.

F. B. Expressei-me mal. Oxford não era um estudioso de Montaigne; mas, pelo que ouvira, em conversas e assim por diante, leu alguns dos ensaios. Causaram-lhe uma impressão muito profunda. Nunca foi um estudioso — era isso que queria dizer.

P. A. Obrigado. Agora ficou perfeitamente claro. Agora, por favor, uma pergunta sobre *Macbeth*. Porque é tão curta comparada com as outras grandes tragédias? A nossa é uma versão para actores? Existia um rascunho anterior?

F. B. [Era] uma versão para representação. Não hesito em responder à sua pergunta.

P. A. Então existiu um rascunho inicial?

F. B. Sim, existiu. Esse rascunho será descoberto com o tempo. Os cortes foram, no geral, benéficos. O texto era demasiado difuso.†

P. A. Quanto a *Lear* — Oxford esteve alguma vez à beira da insanidade, ou chegou a acreditar, em algum momento, que o estava?

F. B. Oxford era, em todos os momentos, uma pessoa nervosa: por vezes, até sujeito a delírios. Isso provavelmente influenciou a escrita de *Lear*, embora *Lear* não seja, de modo algum, um retrato.

P. A. Disse, da última vez, que Oxford, nos últimos anos, tinha um medo mórbido de escândalos reais.

F. B. Sim, era mórbido: e por vezes imaginava-se perseguido.

P. A. Pelo que entendo, a conversa de Oxford era espirituosa, rápida, algo no estilo de Biron, Benedick, Mercúcio?

F. B. Sim, era; e frequentemente à custa dos seus contemporâneos, que por vezes se ofendiam.‡

P. A. E quanto às relações de Oxford com Burleigh? A julgar por Polónio e Pandarus, parece que detestava intensamente o sogro.

F. B. Grande aversão: total desconfiança! Mas não são retratos. Polónio não se parecia com Burleigh, pois Burleigh nunca foi um tolo; mas há tons de Burleigh nessas personagens.§

P. A. Sobre Anne Cecil: Oxford chegou a considerar-se culpado em relação a ela? Foi Desdémona a sua forma de a justificar?

F. B. É difícil dizer o que sentia por Anne. Por vezes elogiava-a como a flor entre todas as mulheres; e noutras ocasiões evitava a sua companhia. Ela provavelmente inspirou Desdémona. Era uma mulher muito feminina.‖

P. A. A Rainha, por ciúmes de Anne, manteve-os afastados tanto quanto possível — como Mariana no convento?

F. B. Ao início; mas depressa compreendeu que Anne não era esposa adequada para Oxford. Os interesses dele haviam-se desviado para outro lado.¶

P. A. Pode a frase de Hamlet, “Contai a minha história”, ser lida como o desejo de Oxford de que, após a sua morte, a verdade sobre ele viesse a ser revelada?

F. B. Penso que Oxford desejava que a verdade sobre si fosse conhecida. Tinha ideias curiosas sobre esta peça [*Hamlet*]. Hamlet não era Oxford; era um símbolo de Oxford. O seu segredo sobre a aparição do pai era um símbolo da autoria secreta de Oxford, que deveria ser revelada após a sua morte.

P. A. Muito interessante! Fortimbrás representa o Rei Jaime?

F. B. Penso que não, em geral. Pode ter ocorrido a Oxford; mas Fortimbrás é claramente o homem de acção, em contraste com o homem da hesitação.

P. A. Quem escreveu *Timon de Atenas*? É uma peça de teor actual?

F. B. Sim, sim — actual, sim, e crua! Não se vê aí a mão de Shakespeare.

P. A. Concordo! A peça tinha como alvo, de forma actual, Oxford e os seus excessos?

F. B. Uma caricatura, não um retrato, meu caro senhor.*

P. A. E *Tito Andrónico*? Atribuo-a a Peele.†

F. B. Bem, Peele pode tê-la escrito? A autoria não era clara no nosso tempo. Foi escrita para atrair os Jovens, que gostam de horrores banhados em sangue.

P. A. Leio *Tito* como uma resposta a *Sonho de uma Noite de Verão*, com Roma ou Atenas, outro “bebé negro”, e cenas na floresta. Concorda?

F. B. Não, não creio. Nunca ouvi tal coisa ser dita.‡

P. A. Voltando a *António e Cleópatra*. É uma espécie de epitalâmio sobre as relações de Oxford com a Rainha?

F. B. Sim, concordo inteiramente com isso.

P. A. A sua ligação com Oxford e Southampton foi anterior ou posterior à formação do grupo Shakespeare?

F. B. Foi posterior.

P. A. Delia Bacon, no seu livro escrito por volta de 1840, nomeia o grupo como incluindo, além de si, Ralegh, Paget, Buckhurst e Oxford. Está correcto?

F. B. Sim, está correcto. Por vezes incluíamos outros.

P. A. O grupo, presumo, foi reorganizado após a morte de Oxford?

F. B. Sim; e com isso a qualidade deteriorou-se.

P. A. Jonson e Chapman eram invejosos de Oxford?

F. B. Sim, sem dúvida; e a peça de que fala [*Every Man Out of His Humour*] está relacionada com o seu sucesso sob outro nome.‖

*† *Para a localização actual do manuscrito de* Macbeth*, ver supra, p. 91.*
‡ Ver Oxford*, de Ward, p. 244. Raleigh: "eu próprio posso estar mais em risco do veneno e do ferrão dele [Oxford]". (Raleigh a Burleigh, Maio de 1583).*
§ Considero tanto Polónio como Pandarus (note-se a semelhança dos nomes) como burlescos amargos de Burleigh, cujo apelido na corte parece ter sido "Pondus".
‖ *Durante anos estive intrigado com os sentimentos de Oxford por Anne, seja na história, seja nas peças, como Ofélia, Desdémona, Helena, etc.*
¶ Referência à Rainha e a Anne Vavasour.

*Timon *é geralmente considerado, em grande parte, não shakespeariano. Está cheio de passagens que são imitações óbvias, retiradas de* Hamlet*,* Lear *e outras peças.*
† Tito *foi atribuído a Peele por H. Dugdale Sykes, em* Side-Lights on Shakespeare*. Aceito os seus argumentos. Ver pp. 157–158 para confirmação.*
‡ Ainda assim, estou convencido de que a minha suposição sobre Tito *está correcta. F. B. diz que* Tito *foi escrito para os jovens. Também* Sonho de uma Noite de Verão *o foi, claramente — ainda hoje representado em centenas de escolas. A questão é desenvolvida no meu ensaio* Dark Lady and Fair Youth*.*
‖ *Every Man Out of His Humour*, de Jonson, é considerado uma crítica directa à popularidade de Oxford sob pseudónimo.*

§ *António e Cleópatra são Oxford e Isabel. As alusões actuais são conclusivas. Cleópatra é, mais uma vez, a Dama Negra.*
‖ *"Nome alheio", referido por Bacon, é um comentário interessante. Will Shakspere de Stratford é ferozmente atacado como Sogliardo, que é uma máscara para Puntarvolo (Oxford). O lema de Sogliardo, "Not without mustard", é uma paródia do lema de Shakspere, "Non sans droict".*

P. A. *A Vingança de Bussy D'Ambois*, de Chapman, critica *Hamlet*?

F. B. Uma sátira, meu caro senhor! Não vê a implicação? — era destinada a expor algumas das absurdidades de *Hamlet*.*

P. A. O elogio aberto a Oxford, inserido no quarto acto, foi escrito por outra mão?

F. B. Oh, sim — e naturalmente. Não: tudo provém da mesma mão. O açoite foi julgado demasiado severo, por isso foi acrescentada alguma compensação direta.

P. A. Chapman era o poeta rival dos sonetos?

F. B. Sim, era.

P. A. Chapman, então, recorria à ajuda de um espírito, que "o ludibriava com sabedoria"?

F. B. Sim, recorria. Não era uma piada: não o tome assim.

P. A. Mas Oxford estava aqui a expressar a sua opinião sobre Chapman?

F. B. Apreciava devidamente Chapman, creio; mas sabia que era alvo das suas provocações.‡

P. A. Durante a sua vida na Terra, Oxford recebeu ajuda "do vosso lado"?

F. B. Não conscientemente; nem recorreu a práticas mágicas; mas estava em contacto connosco, naturalmente.§

P. A. Conheceu o Dr. Dee?

F. B. Não.

P. A. E quanto ao misterioso livro *Argenis*, de Robert Barclay?

F. B. *Argenis* estava inteiramente fora do nosso grupo, e de todos os seus membros; mas destinava-se a transmitir certas impressões sobre nós.

P. A. Hyanisbe, em *Argenis*, é claramente a Rainha Isabel. Certas partes do livro apontam directamente para ela, e para as suas relações com Oxford e Southampton, não é?

F. B. Sim, precisamente. Essas coisas tinham de ser envoltas em roupagens estranhas.‖

P. A. É verdade que Southampton esteve, a certa altura, prometido à sua meia-irmã, Lady Elizabeth Vere?

F. B. Foi noticiado, meu caro senhor; sim, amplamente divulgado; mas não posso garantir-lhe que tenha sido realmente assim.

P. A. Southampton tinha conhecimento da sua própria ascendência — filho da Rainha com Oxford?

F. B. Não: suspeitava. Mas não sabia.

P. A. Confirmaria, então, que ele era filho da Rainha?

F. B. Sim, confirmaria. Tenho certeza disso.¶

P. A. O Rei Jaime estava ao corrente de toda a verdade sobre o mistério de Shakespeare?

F. B. Estava totalmente ao corrente. Sabia. Não era uma suspeita — era conhecimento.*

P. A. Estariam razões dinásticas por trás do facto de não ter havido uma segunda edição dos sonetos antes de 1640?

F. B. Sim, tornou-se um assunto delicado. Considerou-se prudente não o trazer mais ao domínio público.†

P. A. Oxford reformou-se na velhice? O tratamento de Jaques, em *Tal Como Quiserem*, sugere que sim.‡

F. B. Mais ou menos, sim; mas não creio que se tenha arrependido. Tornou-se menos jovem e menos tempestuoso.

P. A. Segundo Jonson, em *Cynthia's Revels*,§ Oxford, identificado como Amorphus, passou a beber água em vez de vinho!

F. B. Sim; e isso foi reconhecido.

P. A. Seria possível obter uma mensagem pessoal de Oxford, se não estiver fora do seu alcance?

F. B. Poderia comunicar com ele. Era — e é — um homem de humores. Dependeria do seu estado de espírito, se dizia sim ou não. Tentarei aproximar-me de Oxford. Ele não me é hostil, embora as nossas mentes sejam diferentes. Informá-lo-ei do seu estado de espírito.

P. A. Muito obrigado. Está quase na hora de terminar. Posso pedir-lhe, com toda a gratidão, que venha mais uma vez?

P. A. Uma conversa mais deverá tornar a minha informação suficientemente completa, embora pudesse questioná-lo durante horas. Resta também o prefácio, que teve a amabilidade de prometer ditar.

F. B. Estou sempre pronto para falar consigo. Darei notícias de Oxford.
F. B. Fá-lo-ei de bom grado, meu caro senhor. Estou pronto para esclarecer este assunto.

30 de Janeiro de 1945

Johannes. F. B. [Francis Bacon] está a falar.

F. B. Estou pronto para ajudar.

P. A. Obrigado por ter vindo. Prometeu, da última vez, que tentaria, se possível, entrar em contacto com Lord Oxford, no intuito de obter uma mensagem para mim. Conseguiu?

F. B. Sim, comuniquei com ele. Ele continua a manter a posição de que não deseja vir a público de forma destacada. Espero conseguir demovê-lo. Ele recua perante a ideia de trazer o assunto da sua ascendência à luz do mundo.**

**Note-se o antónimo: o Rei Jaime sabia. Southampton apenas suspeitava.*
† O facto de não ter havido uma segunda edição dos sonetos até à iminência da Guerra Civil, e de estes terem sido excluídos do First Folio, são provas inegáveis de que o seu conteúdo era considerado perigoso. Atendendo à sua beleza, não há outra explicação plausível.
‡ A personagem de Jaques sugere amadurecimento interior e certo afastamento do mundo — possivelmente reflexo da evolução de Oxford.
§ Jonson satiriza Oxford em Cynthia's Revels. Amorphus representa o seu lado refinado e reformado.
‖ "Foi e é" — Oxford permanece "vivo" na comunicação espiritual, segundo o contexto destas mensagens.

¶ *O noivado entre Southampton e sua meia-irmã tem sido usado como argumento contra a tese da sua origem real. A resposta aqui indica que o noivado não chegou a realizar-se, sustentando assim a versão defendida.*
‖ *Para Argenis, ver o meu ensaio Dark Lady and Fair Youth. O autor certamente conhecia a verdade sobre a ascendência de Southampton.*

‡ *Jaques, em Tal Como Quiserem, V, 4 — uma versão cómica de Oxford — diz que se juntará ao "convertido", o Duque, que abraçou a vida religiosa.*
§ *Uma das peças isabelinas mais ricas em alusões actuais. As sátiras a Amorphus (Oxford), Asotus (Southampton) e Cos, o Mentiroso (Will Shakspere), e o estranho jogo em IV, 1, chamado "Substantivos e Nomes", que visa directamente o mistério das peças de Shakespeare, são fascinantes. Ver Oxford-Shakespeare Case Corroborated, cap. III.*
‖ *Note-se o tempo presente. Oxford em breve terá papel destacado nestas conversas. Ver p. 131.*
¶ *Mrs. Stirling, falando do além, disse-me a 17 de Janeiro de 1944: "Bacon tem regressado ao vosso mundo, e tem feito esforços para mostrar a sua parte na obra [shakespeariana]; enquanto Oxford mostra-se muito menos ansioso por se fazer sentir."*
*** Penso que se refere à paternidade de Southampton!*

P. A. Compreendo bem a sua repulsa. Seria viável obter uma mensagem de William Shakspere de Stratford?

F. B. Isso poderia ser arranjado. Penso que ele estaria muito relutante em lançar qualquer dúvida sobre a autoria das peças.*

P. A. Sobre a autoria de quem? De Oxford ou dele próprio?

F. B. Da dele próprio. Sim, sinto que ele nunca achou que pudesse prescindir daquilo a que chama a sua fama. Pergunte a Johannes.

P. A. Obrigado: fá-lo-ei. Voltemos agora aos sonetos, que são tão importantes. Anne Vavasour, assim como a Rainha, fazia parte da figura da Dama Negra?

F. B. Sim, fazia. Na verdade, Anne Vavasour estava mais presente na mente do poeta do que a Rainha; mas era habitual, como sabe, referir-se à Rainha de forma velada, caso houvesse perguntas.†

P. A. Compreendo! O filho de A. V. com Oxford, Sir Edward Vere, era também, em parte, o Jovem Belo? Ou o Jovem Belo era apenas Southampton?‡

F. B. O Jovem Belo é Southampton, tanto quanto lhe posso dizer. Edward Vere não estava na mente do poeta.

P. A. Os historiadores dizem que, quando o suposto noivado de Southampton com Lady Elizabeth Vere foi rompido, o Conde pagou a Burleigh uma grande soma como compensação por quebra de promessa. Foi isso um truque de Burleigh? Sabe se o dinheiro chegou a ser pago?

F. B. Foi um truque. Tem razão. O dinheiro nunca foi pago. Estou absolutamente certo disso.

P. A. Southampton — concordará — nunca poderia ter feito seriamente uma proposta de casamento à sua própria meia-irmã; no entanto, em *Argenis*, Hyanisbe (claramente a Rainha Isabel) escreve um aviso contra esse "casamento incestuoso", como lhe chama. Pode esclarecer-me isso?

F. B. Penso que consigo esclarecer esse ponto. Tratava-se de um boato que se espalhou amplamente e foi aceite como verdade; e havia aí um certo grau de malícia feminina. §

P. A. Obrigado. Agora, quanto ao *First Folio* — disse há pouco que os erros de paginação eram pistas deliberadas, parte de um plano elaborado. Pistas para quê? Para que plano?

F. B. [Pistas] para a identidade, meu caro senhor. Havia suficiente entendimento, no nosso círculo, para tirar divertimento dessas referências veladas a pessoas: e isso gerou muita conversa.‖

P. A. Agora, por favor, que nos diz sobre o retrato do dramaturgo (o retrato de Droeshout) que aparece frente aos versos de Ben Jonson no *Folio*? Tem gerado muito debate deste lado.

F. B. Era necessário pintar um retrato. Pode compreender que não era um retrato fiel do homem Shakespeare; nem era Oxford; mas era um *mélange* de Shakespeare e Oxford, que não favorecia nenhum dos dois.

P. A. Os versos em frente parecem conter alusões a várias pessoas, incluindo a Rainha e a si. Foi mesmo Ben Jonson o autor?

F. B. Sim, há alusões veladas a todos nós. Jonson foi o autor — disso não deve duvidar — e há nele certas pistas que revelariam identidades àqueles que soubessem interpretá-las.*

P. A. Como decidiam que peças seriam incluídas ou excluídas do *Folio*? Havia alguém com decisão final, ou funcionavam por maioria?

F. B. Oh não, não havia figura dominante. As peças eram discutidas; colhiam-se opiniões e decidia-se por maioria.

P. A. E quanto ao busto na igreja de Stratford, com a inscrição: "Lê, se puderes, que nome está aqui sepultado", e a descrição latina das qualidades do poeta — como filósofo, etc. — tudo isso foi concebido no mesmo espírito semi-jocoso?

F. B. Espírito jocoso — sim, com toda a certeza! A autoria era múltipla. Era um memorial a alguns que já tinham morrido e a outros ainda vivos. “Ossos” refere-se aos membros da autoria,† e desejava-se que o busto fosse um retrato totalmente irreconhecível.

P. A. Então a descrição do poeta-dramaturgo foi propositadamente feita para representar o grupo de autores?

F. B. Sim, isso fazia parte do plano. Era uma personalidade de grupo.‡

**Para o aparecimento de W. S., ver p. 120.*
† F. B. quer dizer que a Rainha estava sempre no fundo da mente de Oxford, enquanto Anne era a imagem frontal que a encobria. Para confirmação do próprio Oxford, ver p. 133.
‡ O meu irmão disse-me, a 17 de Abril de 1943, que “o Jovem Belo é uma concepção dual, mais Vere [Sir Edward Vere] do que Southampton”. Não concordo com ele. Ver confirmação por Oxford, p. 133.
§ Malícia presumivelmente vinda da Rainha Isabel.
‖ Os isabelinos eram incuráveis brincalhões. Se um mistério fazia parte da piada, tanto melhor.
† “Ossos” refere-se, alegoricamente, aos membros do grupo de autores. A intenção era que o busto não se parecesse com ninguém em particular.
‡ A descrição do poeta representa uma figura colectiva — uma “personalidade composta”.

P. A. Disse-nos, da última vez, que existe um rascunho inicial de *Macbeth*, e que, um dia, seria descoberto. Sente-se livre para revelar o local onde se encontra?

F. B. Gostaria de revelar o local onde esse manuscrito está escondido. Está num túmulo — não uma sepultura, mas um túmulo de pedra.§

P. A. Não insistirei no nome do local, se estiver relutante em revelá-lo por agora. Existem outros manuscritos de peças? É possível encontrá-los?

F. B. Sim, posso responder a isso. Consultarei Oxford sobre este ponto e dar-lhe-ei resposta mais tarde. Pelo menos três dos manuscritos originais ainda existem. Penso que está na hora de revelar o local onde estão escondidos.

P. A. Philip Sidney era um amigo íntimo de Oxford, e interessava-se pelas peças?‖

F. B. Um amigo muito querido de Oxford. O drama não interessava Sidney: essa forma não o atraía, mas deliciava-se com o verso, enquanto verso.

P. A. Então a célebre disputa no campo de ténis entre os dois dissipou-se rapidamente, sem deixar amargura?*

F. B. Não houve amargura. Sidney arrependeu-se muito disso.†

P. A. Sidney foi a inspiração para Aguecheek em *Noite de Reis*?

F. B. Em certa medida. Pode dizer-se caricatura. Mas não foi maliciosa.

P. A. Por que razão Oxford recebeu aquela anuidade tão generosa em 1586?‡

F. B. Creio que posso responder. Foi um segredo. O pagamento foi feito a título de pensão; mas, na realidade, a Rainha desejava que fosse um sustento digno para o seu filho.

P. A. Não era, portanto, um salário?

F. B. De modo algum, internamente. Exteriormente, sim!

P. A. E quanto ao estratagema da substituição da esposa pela amante, como se regista em *Medida por Medida* e *Tudo Está Bem Quando Acaba Bem*? Esse estratagema, jogado com Oxford, foi orquestrado por Burleigh e Anne Cecil?

F. B. Não diria que Burleigh e Anne tenham dirigido o plano; mas ajudaram discretamente, como quem conduz um barco até à margem. §

P. A. Delicioso! Agora, por favor, uma pergunta sobre a peça *Sir Thomas More*. Pode nomear os autores? Foi um deles?

F. B. Sim, este é um assunto que merece consideração. Antes de mais: consegue encontrar-me nela?‖

P. A. Gostaria de poder dizer que sim; mas não consigo, sem reler a peça.¶

F. B. Interessa-me isso; pois fiz grandes esforços para me ocultar. Não escrevi a versão da peça tal como a conhece agora, mas escrevi o rascunho original, que entreguei a outro para o tratar por mim.

P. A. Interessante! W. S., de Stratford, teve mão na peça?

F. B. Escreveu a maior parte dela.

P. A. Os estudiosos têm razão ao dizer que uma das passagens do manuscrito que possuímos está na sua caligrafia — igual à das suas assinaturas conhecidas?

F. B. Sim, é absolutamente certo. É a mesma caligrafia.**

P. A. Southampton interpretou o papel de Jovem Espírito na peça? Penso que sim.

F. B. Que eu saiba, não; mas pode tê-lo feito.

P. A. Mudando de tema, por um momento, para a sua vida pessoal — esteve alguma vez em Itália?

F. B. Estive apenas em França. Nunca estive em Itália.

P. A. Pensei que pudesse ter conhecido Montaigne em Itália, durante as suas viagens.

F. B. Conheci-o em França, não durante a sua jornada italiana.

*Jonson deixou muitas pistas. “Gentle Shakespeare” significa que o retrato o representava, mas não era ele. “Outdo the Life” pode ler-se como “Do out the life”. Além disso, “Wit” era um nome para a fusão Oxford–Shakspere. “Hit” aproxima-se de “hid”; “All that was ever” pode ser lido como “all that was E. Vere”, e por aí fora.
† Referência à inscrição na sepultura de Shakespeare: “maldito seja aquele que mover os meus ossos.”
‡ Note-se como F. B. insiste que Shakespeare é uma personalidade de grupo, embora costume usar o nome de Will de Stratford.
§ Informação completa sobre este ponto encontra-se nas páginas anteriores deste livro. Os manuscritos, segundo me foi garantido, estão no túmulo de Shakspere.
‖ Sidney colaborou em *Ricardo II* — ver p. 177.

**Ernest, a 27 de Maio de 1943: “[Sidney] tinha por hábito ouvir os discursos mais importantes, com vista a avaliar o ritmo do verso conforme considerava*

correcto... Dava-se grande ênfase às palavras finais de cada linha, fosse qual fosse o sentido."

† Sidney era um homem conflituoso, de temperamento quente. O seu amigo Languet costumava avisá-lo contra esse defeito; e Maria diz sobre Aguecheek, T.N. I, 3: "É um grande briguento; e se não tivesse o dom da cobardia para atenuar a fúria que tem pela contenda... em breve teria o dom de um túmulo." A disputa ocorreu na primavera de 1579, durante as negociações do casamento com Alençon, que Oxford apoiava e Sidney se opunha.

‡ Uma anuidade sem precedentes — mil libras anuais do Fundo Secreto da Rainha. Continuada por Jaime I até à morte de Oxford.

§ Wright, em History of Essex, e a Fugger News-Letter, ambos registam o estratagema jogado sobre Oxford. Assim Wright: "Ele [Oxford] abandonou o leito da sua senhora, mas o pai de Lady Anne, por estratagema, conseguiu que o marido dormisse com ela sem saber, julgando tratar-se de outra mulher."

‖ O meu amanuense comentou aqui: "Agora ele está a questioná-lo."

¶ Não me recordei, no momento, que tinha atribuído a Sabedoria, no Interlúdio da peça, a Bacon. Para confirmação por F. B., ver p. 130.

*** W. S. negou-me mais tarde que fosse a sua caligrafia. Tannenbaum e Sir George Greenwood, refutando os autores de Shakespeare's Handwriting in Sir Thomas More, apresentaram fortes argumentos contra essa identificação. Não tenho dúvidas de que F. B. se enganou. Ver p. 120.*

P. A. Mudando para um tema mais pessoal: como se explica que você e eu consigamos comunicar com tanta facilidade? E que a nossa escriba ache o trabalho tão fácil?

F. B. Ela, a mulher, tem grande afinidade com o nosso período; e actua como um elo entre si e mim; mas, meu caro senhor, certamente sabe que foi um de nós, embora não tenha consciência disso nesta encarnação. O seu interesse não lhe chegou como algo ligado apenas à sua vida actual.*

P. A. Há algum tempo, a médium londrina Mrs. Grace Cooke disse-me que a minha última encarnação foi na época isabelina, quando fui um Irmão da Rosa-Cruz.

F. B. Pode aceitar que ela está certa.

P. A. Mrs. Cooke disse-me ainda que um grupo de seres se interessava pelo meu trabalho, e que eu escreveria um livro que teria circulação mundial. Na altura, não fazia ideia a que livro ela se referia.†

F. B. Tudo isso é verdade; e estou pronto a prever que o livro causará sensação retumbante em Inglaterra.

P. A. Mrs. Cooke acrescentou que, na minha encarnação isabelina, fui amigo de William Wykeham, Bispo de Winchester.‡ Pode confirmar isso?

F. B. Sim, posso. Está perfeitamente correcto.

P. A. Ela disse ainda que viu claramente uma vela acesa a brilhar; e o nome Francis Bacon junto dela.

F. B. Eu usava uma vela; e continuo a tomá-la como símbolo da verdade.

P. A. Mrs. Cooke acrescentou que viu o nome de Walt Whitman, como parte de um grupo americano interessado no meu trabalho.

F. B. Penso que sim, que ele estava [interessado]. Ele também era um buscador da verdade, e sempre teve dúvidas quanto à autoria das peças. §

P. A. Existe ainda um grupo que trabalha consigo, do seu lado? Ou está sozinho no que está a ser feito?

F. B. Sim, há um grupo a trabalhar por detrás de mim. Sou usado demasiadas vezes como fachada para muitos mistérios.

P. A. É tempo de terminar. Da próxima vez, talvez possamos ter o prefácio que teve a amabilidade de prometer ditar?

** A minha primeira introdução a Shakespeare — A Tempestade, quando eu era um rapaz de cerca de quinze anos — deu-me um entusiasmo extraordinário, que, naturalmente, não conseguia compreender na altura como compreendo agora.*

† Ver supra, p. 24.

‡ Ver supra, p. 25.

§ Nem o meu automatista nem eu sabíamos disto, tal como o compreendemos agora. Ernesto Bozzano, nas pp. 63–67 do seu livro Phénomènes Psychiques au Moment de la Mort, relata a aparição de Walt Whitman ao seu íntimo amigo Horace Traubel (1859–1919), o poeta americano do mesmo círculo literário que Whitman. Traubel encontrava-se então no leito de morte. A história foi narrada por Mrs. Flora McDonald Denison, que estava presente. Também não sabíamos, então, que Whitman estava profundamente interessado no problema da autoria shakespeariana.

F. B. Creio que estamos a caminho de uma compreensão clara das peças; e, no prefácio, que já tenho em mente, irei expor quais eram os nossos objectivos e até que ponto Shakespeare esteve envolvido. No entanto, devo informar-te que, sempre que surgir algum ponto delicado para a reputação da Rainha, terei de ser reservado; embora sejas informado em privado do que pretendo dizer. Até à próxima. Voltarei. Tentarei trazer-te uma mensagem de Oxford.

13 DE FEVEREIRO DE 1945.

P. A. (para Johannes). Antes de começarmos hoje, posso perguntar-te, Johannes, se seria possível pores-me em contacto com William Shakspere de Stratford, com o intuito de falar com ele?

Johannes. Muito difícil, nas actuais circunstâncias. Posso fazer perguntas e sugestões, e depois informar-te.

P. A. Muito obrigado. Faz isso, se possível. (Aqui Francis Bacon.) Obrigado por teres vindo. Dictas hoje o prefácio, ou preferes adiar?

F. B. Creio que posso fazê-lo hoje. Gostaria de ter o teu conselho quanto ao comprimento e ao conteúdo, antes de começar.

P. A. Quanto ao comprimento, sugiro cerca de 1000 palavras. O conteúdo e a forma deixo totalmente ao teu critério; mas a minha sugestão é que sintetizes a situação e as partes relativas na produção shakespeariana, de ti próprio, de Oxford, de Shakspere e do Grupo em geral. Repito que deves ter total liberdade.*

F. B. É precisamente nesses termos que gostaria de escrever. O comprimento corresponde ao que eu próprio tinha planeado: quanto ao conteúdo, uma declaração de que, no futuro, W. S. deve ser considerado como a cortina de um teatro – que a cortina caiu no tempo de Isabel, e nunca mais foi levantada desde então. Mostrarei as personagens em palco e atribuerei a cada uma o seu papel, conforme melhor me for possível; e creio que teremos um pequeno drama quando terminarmos. Pedir-te-ei que sugiras alterações, se não corresponder às exigências modernas.

P. A. Obrigado, Lorde Verulam. Compreendo e concordo.

**Deliberadamente abstive-me de tentar adivinhar o que F. B. poderia ditar, pois queria poder, em consciência, afirmar, como afirmo, que não tinha ideias preconcebidas sobre o comprimento ou o método do prefácio de F. B.; nem o meu amanuense. Simplesmente, não sabíamos.*

CAPÍTULO III
PRIMEIRA CONVERSA COM WILLIAM SHAKSPERE
26 DE FEVEREIRO DE 1945

Johannes. O que desejas hoje?

P. A. Antes de mais, quero agradecer-te sinceramente por me teres proporcionado os encontros com o Lorde Verulam, que foram extremamente interessantes e valiosos. Da última vez disseste que, apesar de provavelmente difícil, tentarias, se possível, pôr-me em contacto com William Shakespeare de Stratford-upon-Avon, para tentar obter dele uma mensagem ou uma conversa.

Johannes. O Shakespeare que lidera o grupo em nome mostrou-se muito relutante em vir. Acabou por consentir e responderá a perguntas. Não é de todo um homem estúpido, lembra-te.*

William Shakespeare (sic). Porque devo eu ser chamado a responder pelo grupo?

P. A. Obrigado por teres consentido em vir. A razão pela qual te pedi isto foi que, tendo obtido informações directas do Lorde Verulam, queria muito ter alguma corroboração da tua parte. Não é que duvide, de forma alguma, da veracidade das declarações de F. B.; mas “pela boca de várias testemunhas se estabelecerá a verdade”. Só queremos a verdade!

W. S. Estou disposto.†

P. A. Em primeiro lugar, concordas com a afirmação de F. B. de que és pessoalmente responsável e de facto escreveste certas partes de algumas peças shakespearianas?

W. S. Sou responsável por partes das peças, e por sugestões relativas à encenação das mesmas.

P. A. F. B. disse-me que, além das peças de S-n, também escreveste parte de Sir Thomas More. Concordas?

W. S. Sir Thomas More. Tive uma pequena participação, e muito interesse.‡

P. A. Muitos dos nossos estudiosos aqui pensam que uma parte dessa peça, que possuímos em manuscrito, está na tua caligrafia. Concordas? F. B. disse-me que era tua.

W. S. Não. Sei que muitos do grupo acreditavam ser da minha autoria, mas isso permaneceu um mistério; e afirmo que não é a minha caligrafia.§

P. A. Quanto ao teu testamento e outros documentos ainda existentes, que dizem ser assinados por ti, são essas assinaturas tuas?

W. S. Sim, são; mas tive de usar uma caligrafia que era cópia da de outro.

P. A. Por que razão tiveste de fazer isso?

W. S. Era razoável que a assinatura do meu testamento correspondesse à assinatura do autor das peças.

P. A. Quem era esse misterioso escritor?

W. S. Hesito aqui; mas talvez o possa descrever como um dramaturgo mais velho.*

P. A. Bem, não vou insistir mais nesta questão por agora. Disseste-me que ajudaste a produzir as peças, bem como a escrevê-las. Em que teatro o fizeste?

W. S. Refiro-me ao Globe, e a outros teatros.

P. A. Trabalhaste com o Lorde Oxford?

W. S. Sim, sem dúvida. Era rápido a perceber o que resultaria em palco. Encontrava um enredo, consultava Oxford, formava uma estrutura esquelética que ele preenchia e populava, conforme o tema exigia.†

**A sua relutância devia-se, em parte, ao receio de que a sua fama fosse diminuída com a revelação de toda a verdade, e, em parte, provavelmente, ao facto de saber que, a julgar pela forma como é tratado nas peças – por exemplo, como William em As You Like It, V, 1, eu o considerava estúpido! Daí também o aviso de Johannes para mim.*

† *Mrs. D. comentou: "Este é um escritor muito vigoroso."*

‡ *Sic: não muito inteligível.*

§ *Ver anteriormente, p. 101.*

P. A. Muito interessante! Consegues indicar algumas peças concretas em que tiveste intervenção?

W. S. Tive intervenção, tanto como encenador como co-autor, nestas peças: Lear, Hamlet, Othello (a minha peça preferida), Os Dois Cavalheiros de Verona, O Mercador de Veneza, Romeu e Julieta. Também em outras, mas em menor grau. Macbeth foi produzida por mim.

P. A. Suponho que as tuas próprias contribuições foram principalmente de natureza cómica. É correto?

W. S. As minhas contribuições foram tanto para a comédia como para cenas de grande paixão — ambas.

P. A. [por sugestão de Mrs. D.] Por exemplo, o assassinato de Duncan em Macbeth?

W. S. Não.

P. A. E quanto à cena do William em Como Vos Aprouver? O William, presumo, és tu próprio, dramatizado de forma jocosa?

W. S. Completamente jocoso. Devo informar-te que Oxford e eu éramos amigos próximos e íntimos, entre os quais não existia qualquer ciúme. Ele conhecia as minhas limitações e eu as dele.

P. A. Quem escreveu a cena do William em Como Vos Aprouver? Foste tu?

W. S. Sim, fui eu. Eu escrevi-a, Oxford tratou dela e tornou os seus pontos mais incisivos.§

P. A. Oxford escreveu Como Vos Aprouver em Stratford, ou perto?

W. S. Foi escrita na Floresta de Arden.

P. A. Quando e onde conheceste o Lorde Oxford pela primeira vez?

W. S. Conheci-o quando era jovem e ambicioso. Vi-o pela primeira vez no teatro, onde o seu rosto ansioso (sic) e os olhos, enquanto se sentava no palco, chamaram-me a atenção.

P. A. A vossa amizade deveu-se, de alguma forma, à ligação familiar entre ambos, através da tua mãe, Mary Arden, e dos Trussell? ‖

W. S. Não, meu caro senhor. A nossa amizade fundava-se no amor pelo teatro e na afinidade de espírito.

P. A. Obrigado. Agora, voltando à cena do William, a Audrey simboliza as peças?* Sempre pensei assim.

W. S. Não, não simboliza as peças. Não creio que as minhas peças, ou melhor, as nossas peças, pudessem ser simbolizadas por uma camponesa!

P. A. Pois, concordo que seria um símbolo pobre. E quanto a A Tempestade? Parece-me que tiveste participação nela?

W. S. Tive uma participação. É um epílogo, em todos os sentidos. Trabalhei com outros, mas senti que Próspero era o símbolo do meu amigo falecido [Oxford], cuja vara mágica foi quebrada.

P. A. Suponho que a tua participação foi sobretudo nas cenas cómicas de Tríinculo e Stefano?

W. S. Sim: escrevi essas cenas e também parte do discurso de Próspero no Acto III. [Aqui fui ver o discurso em III, iii, 83, depois das "formas" terem levado a mesa com o banquete. O discurso começa assim:

Próspero:
Bravamente, a figura desta harpia executaste,
Meu Ariel.]

P. A. Tenho o discurso à minha frente.

W. S. Estás a ver as minhas palavras. É esse o discurso. Eu tinha-me tornado muito interessado na magia, após a morte de Oxford.†

P. A. Ralegh teve alguma participação na peça? Sempre pensei que fosse ele o autor.

W. S. Sim, de facto foi ele quem escreveu tudo, excepto a comédia, as cenas de amor e este discurso de Próspero.

P. A. E Francis Bacon, teve algum contributo?

W. S. Não teve intervenção na escrita e não ficou muito satisfeito com a sua fantasia.‡

P. A. Mencionaste o Rei Lear como uma das peças em que tiveste intervenção. Podes dizer que parte escreveste?

W. S. Escrevi o discurso quando a pena é levada aos lábios de Cordélia.§ Escrevi também o discurso dirigido a Regan e Goneril§ e os ditos do Bobo no charnecal.

P. A. Esse discurso a Regan e Goneril é no primeiro acto?

W. S. Não; depois de ele ter descoberto a infidelidade delas.§

P. A. Marlowe teve grande participação em Rei Lear? ‖

W. S. Não; apenas interesse, como espectador.

P. A. Escreveste alguma parte de Hamlet?

W. S. O último acto foi quase todo meu. Nenhuma das outras partes.

P. A. Southampton teve alguma intervenção na escrita da peça?

W. S. Foi uma inspiração, mas não escritor.

P. A. Queres dizer que foi ele quem inspirou a escrita das peças shakespearianas?

W. S. Inspirou Oxford, que o amava como se ama uma mulher.

**Muitas vezes, no início, há alguma relutância em mencionar nomes. W. S. refere-se ao Lorde Oxford.*
† Aqui, Mrs. D. comentou: "Ele está a entusiasmar-se!"
‡ A nota entre parênteses não é de P. A. Está no manuscrito.
§ Ver anteriormente, p. 45.
‖ Elizabeth Trussell, décima quinta condessa de Oxford, era avó do Lorde Oxford.

**Audrey, "casada" com Touchstone (Oxford), é quase um anagrama, De Vary. Algum simbolismo era sem dúvida intencional.*
† Oxford morreu em 1604, quando W. S. tinha quarenta anos — uma idade madura para um isabelino.
‡ O discurso das "torres cobertas de nuvens" em A Tempestade será, assim, aparentemente, de Ralegh.
§ Provavelmente II, iv, 67 Lear. "Ó, não invoques a necessidade." E V, iii, quando Lear entra com Cordélia morta nos braços. Sobre esta peça, ver anteriormente, p. 58.
‖ Contradizendo a afirmação de F. B., anteriormente, pp. 102, 103.

P. A. O soneto, "drawn after you, you pattern of all those", sugere, certamente, que Southampton foi uma personagem-modelo, especialmente para Sonho de Uma Noite de Verão?*

W. S. As personagens foram inspiradas nele. Era um homem de beleza feminina transcendente.

P. A. Escreveste alguma parte de Sonho de Uma Noite de Verão?

W. S. Escrevi grande parte. Escrevi a comédia. A peça foi escrita com Southampton em mente. Na verdade, ele foi pensado vagamente para Oberon.

P. A. Os sonetos [43–45, etc.] parecem indicar que ele fez de Puck. É verdade?

W. S. Não: ele não fez de Puck. Chegou a ser escolhido para Puck; mas achou-se que a sua beleza prejudicaria uma verdadeira interpretação. Puck teria de ser um espírito traquinas.

P. A. Muito obrigado, muito interessante! Agora, quanto a ti próprio, como actor. Podes indicar alguns papéis que desempenhaste?

W. S. Fiz de Fantasma em Hamlet. Posso dizer-te como era representado. Fiz pequenos papéis — o Velho Adão e William; mas também desempenhei alguns papéis maiores. Em Hamlet fiz de Cláudio, por vezes; e em Otelo, de Iago.

P. A. Esses papéis foram representados por ti no Globe?

W. S. Sim.

P. A. Gostavas de representar?

W. S. Gostava de representar quando estava envolvido em cenas de paixão ou intriga.† A encenação sempre me interessou.

P. A. E quanto ao busto na igreja de Stratford-upon-Avon? Foi feito para te representar?

W. S. Era um símbolo de todos juntos; mas tinha muitos dos meus traços.‡

P. A. O nome “William Shake-speare”. O que significava exactamente?

W. S. Era um nome usado para todos os que participavam nas peças.

P. A. O teu nome não era assim escrito, parece — mais “Shaksper”?

W. S. Shakspere. Sim, nunca como o escrevem, embora tenham a grafia original.§

P. A. Assistias às reuniões do Grupo?

W. S. Estive frequentemente presente, e era sempre consultado.

P. A. E quanto aos poemas, que também são muito importantes — Sonetos, Lucrécia, Vénus, Lover’s Complaint? Escreveste algum deles?

W. S. Lucrécia, sim. Os Sonetos, não. Lover's Complaint, não.

P. A. Podes dizer quem escreveu os Sonetos?

W. S. Foram todos escritos por alguém chamado Shakespeare. Foram todos escritos por Oxford. Tenho grande satisfação em revelar a máscara. Sou, ‖ fui, dramaturgo. Voltarei com muito prazer.¶

**Soneto 98 — entre os mais belos de todos. A "summer's story", da linha 7, é, claro, "Midsummer Night's Dream".*
† *Repara que omite os papéis humorísticos!*
‡ *Ver adiante, p. 130. F. B. disse que o busto "não fazia justiça a nenhum", ou seja, nem a Oxford nem a W. S.*
§ *Nos manuscritos aparece muitas vezes "Shaxper".*
‖ *Nota o tempo verbal.*
¶ *Repara que a relutância e a oposição desapareceram. Não voltaram. Daqui em diante, há aquiescência voluntária por parte de W. S.*

SEXTA-FEIRA, 16 DE MARÇO DE 1945

Johannes. Trouxe de novo o homem de Stratford.

P. A. Obrigado. É um prazer ter de novo W. S. connosco. As comunicações que fez da última vez foram muito interessantes e valiosas.

W. S. Posso informar-vos de alguma circunstância especial ligada ao Globe?

P. A. Seria interessante saber quando e como te ligaste a ele pela primeira vez.

W. S. Tinha 17 anos quando entrei pela primeira vez no Globe, numa posição muito humilde. Contra a vontade da minha família, liguei-me ao teatro. As minhas funções, inicialmente, eram puramente mecânicas. Ajudava a manter o palco e os bastidores em ordem. Depois, com 18 anos,* tive um pequeno papel numa das peças e, a partir daí, fui reconhecido como actor.

P. A. Tinhas então 17 anos, ou seja, em 1581, o Globe, suponho, teria sido recentemente construído?

W. S. Já estava construído, mas ainda numa fase muito inicial.†

P. A. E os teus primeiros anos em Stratford? Frequentaste a Grammar School?

W. S. Frequentei a Grammar School e não fui um aluno muito exemplar. O meu espírito era constantemente distraído da rotina pelo meu grande interesse pelo teatro. Mesmo nessa idade já aprendera tudo o que havia para aprender sobre teatro.

P. S. Já tinhas visto peças em Stratford?

W. S. Vi duas peças que aumentaram o meu desejo de entrar para o teatro.

P. A. Consegues dizer os nomes das peças e dos autores?

W. S. A primeira era uma peça que se poderia descrever como um misto, para divertir o público. A segunda era uma peça religiosa, mas de autor pouco conhecido. Esta segunda causou-me profunda impressão. Depois de alguns anos, talvez cinco, comecei a colaborar com outros dramaturgos e, através dessa colaboração, ganhei fama e passei a ser chamado o criador de enredos!

P. A. Referiste da última vez quatro peças em que colaboraste, começando por Otelo, a tua favorita. As outras três eram Os Dois Cavalheiros, O Mercador e Romeu e Julieta.

W. S. Sim, forneci o enredo de Otelo. Foi baseado numa história que ouvi numa estalagem. Contribuí com alguns dos discursos de Iago e dei a ideia do lenço ao meu colaborador.

P. A. Obrigado. E sobre Os Dois Cavalheiros de Verona?

W. S. Também aí forneci o esboço do enredo, mas foi muito alterado pelo meu escritor.‡ Era rápido no diálogo e inseria o que pudesse divertir o povo. Não escrevi nenhum discurso especial nessa peça.

P. A. E em Sonho de Uma Noite de Verão? Disseste da última vez que forneceste “a comédia”. Quiseste dizer com isso Bottom e os seus companheiros, e a peça dentro da peça?

**W. S., portanto, foi para Londres em 1581 e desempenhou o seu primeiro papel em 1582. A data convencionalmente aceite para a ida para Londres é cerca de 1588.*
† O mundialmente famoso Globe Theatre, como se lê nos livros, foi erguido em 1599.
‡ Oxford, como ficará claro mais adiante nestes manuscritos.

W. S. “A peça dentro da peça” foi ideia minha. Essa ideia agradou-me.

P. A. Oxford foi teu colaborador aí?*

W. S. Sim, em Sonho de Uma Noite de Verão. Ele escreveu praticamente todo o resto.

P. A. E quanto a O Mercador de Veneza?

W. S. Fui tomado pela ideia de escrever uma peça em que um judeu fosse a personagem principal. Podes considerar que Shylock foi concebido por mim, mas não teria recomendado misericórdia para ele. A minha intenção era que fosse uma figura odiosa. Oxford, que escreveu grande parte da peça e todo o último acto, não sentia como eu; preferia provocar a compaixão do público pelo judeu.†

P. A. No teu tempo, no Globe, Shylock era representado para provocar compaixão, ou pura crueldade?

W. S. Meu caro senhor, a atitude do judeu perante o público dependia da natureza do actor. Em alguns casos, a simpatia do público era despertada por um gesto, um sorriso, ou até um gemido; mas, regra geral, era representado com dureza. Só num caso o público foi levado a sentir compaixão por Shylock.

P. A. Agora, e quanto a Romeu e Julieta?

W. S. Tive participação no desfecho do enredo. A ideia das famílias em guerra foi encontrada numa história lida por Oxford. Tive parte nas cenas iniciais e finais; mas não tive participação nas partes de amor apaixonado. Nesses casos era Oxford o autor. A Ama foi, em grande parte, criação minha.

P. A. Em vida, eras geralmente reconhecido como autor, pelo público em geral, quero dizer?

W. S. Sim, esse era o acordo, desde o início. As pessoas envolvidas não deviam ser expostas ao público, e sobretudo a Rainha não devia suspeitar que alguém além de mim fosse responsável.

P. A. Percebo! Mas quando a Rainha se indignava com uma peça, como sabemos que aconteceu com Ricardo II, aquando da revolta de Essex: “Eu sou Ricardo II”,‡ não corrias o risco de problemas graves?

W. S. Estive em perigo; e não fosse a intervenção de duas pessoas, de ascendência real,§ teria sido acusado.

P. A. Podemos saber os nomes dos teus dois protectores?

W. S. Oxford e Derby.§

P. A. Obrigado. A Rainha chegou a assistir a peças shakespearianas?

W. S. Só em ocasiões de Festival ou na apresentação de um actor especial. A sua vinda era anunciada com grande pompa, e só eram admitidas pessoas consideradas adequadas. Sentava-se no próprio palco.

P. A. Achas que ela percebia as alusões actuais nas peças? Especialmente aquelas que lhe diziam respeito, como Portia, Sílvia, Titania, Cleópatra, etc.?

W. S. Sem dúvida que tinha inteligência de homem. Pode não o declarar publicamente, mas com um sorriso ou um comentário transmitia-nos isso.

P. A. Disseste-nos da última vez que explicarias como era representado o Fantasma em Hamlet. Seria muito interessante! Julgo que foste tu próprio a fazer esse papel.

W. S. Fiz de Fantasma frequentemente. Escolhi para o meu traje uma cor cinzenta, que se confundia com o pano de fundo, parecendo fazer parte dele. A cabeça estava coberta por um elmo pintado de prata, que não brilhava sob a luz. Escolhia um passo rápido, até acenar a Hamlet para se afastar para a outra ponta da plataforma. O meu tom de voz era o mais duro possível, com uma sensação de vingança por trás do que dizia. Colocava-me o mais recuado possível do proscénio. Empunhava uma espada, não um bastão.

P. A. Uma descrição muito interessante! Agora, W. S., quero pedir-te desculpa. Pela análise externa das peças da tua época, shakesperianas e outras, concluí erradamente que eras apenas uma máscara para as verdadeiras figuras envolvidas; mas agora vejo que também foste um participante activo na escrita, produção e representação das peças, e o representante oficialmente reconhecido do grupo. É minha intenção publicar, o mais rapidamente possível, um livro onde será revelada toda a verdade sobre a questão S-n. O teu testemunho, entre outros, será publicado; e farei nele a devida reparação pela injustiça involuntária que te causei.

W. S. Sim, faz isso. Desejo que a apresentação seja alterada.

P. A. Farei questão de esclarecer que foste muito mais do que uma simples máscara.

W. S. Enganas-te,* meu caro senhor. Se comparares a autoria das peças com o que te disse, verás que fui o esqueleto do corpo que escreveu as peças. A carne e o sangue não são meus. Estive sempre envolvido na produção.

P. A. Sim, compreendo agora toda a posição geral. Agora, posso perguntar-te sobre Lucrécia? Disseste na última vez que escreveste o poema, ou parte dele;

mas podes explicar-me as pistas ou assinaturas baconianas, como na 15.ª e também na última estrofe? Os “baconianos” consideram isso como prova positiva de que Lorde Verulam foi o autor de Lucrécia! Essas pistas eram intencionais?

W. S. Sim, eram. Não era difícil. Queríamos que a autoria ficasse oculta; e persuadimos Bacon a assiná-lo [isto é, Lucrécia].

P. A. O próprio Francis Bacon disse-me que essas assinaturas foram incluídas contra a sua vontade!

W. S. Muito contra a vontade de Bacon. Demorou muito até consentir, e mesmo assim nunca quis que se tornasse público.

P. A. Quais eram as tuas relações com Ben Jonson e George Chapman, como dramaturgos contemporâneos?

W. S. As minhas relações com Jonson foram sempre distantes; mas nunca tivemos qualquer desavença. As suas ideias sobre teatro não coincidiam com as minhas.*

P. A. Quando Jonson, nos versos do Folio, escreveu sobre o “doce cisne de Avon”, referia-se a ti, ou a Lady Pembroke?

W. S. A Oxford, como símbolo.

P. A. Sabes se ainda existem manuscritos das peças?

W. S. Existem fragmentos, mas nenhuma peça completa ou perfeita, pois a dispersão era necessária para garantir o segredo.†

P. A. Obrigado. Está quase na hora de terminarmos. Tens alguma mensagem especial para o nosso mundo que gostarias que eu publicasse? Por favor, escolhe as tuas próprias palavras e tema.

**Pela informação posterior, a minha impressão é que W. S. começou a colaborar com Oxford por volta de 1584-5.*
† Observações interessantes, especialmente para perceber o carácter dos dois colaboradores. Irving, nos nossos dias, foi o primeiro a interpretar o papel de modo a suscitar compaixão.
‡ Palavras ditas por Isabel a William Lambarde, Keeper of the Tower, em Greenwich, 4 de Agosto de 1601.
§ Os Veres reclamavam descendência do Imperador Carlos Magno, através dos Condes da Flandres, que foram, de facto, reis. William Stanley, sexto

Conde de Derby, foi o candidato do partido católico para sucessão ao trono inglês.

**Não concordo que esteja errado — mesmo que a "carne e sangue" fossem principalmente de Oxford; o "esqueleto" é parte integrante e indispensável do corpo humano; e também das peças isabelinas em geral.*
† Fragmentos há, mas nenhuma peça inteira ou perfeita, pois a dispersão era necessária para o segredo.

W. S. Deixa claro que William Shakspere (sic) não foi, por completo, o autor das peças, e que apenas reclama a sua parte; mas podes dizer, com verdade, que, sem aquele a quem chamaram Shakespeare, estas peças não teriam tido vida nenhuma; pois foi ele, Shakspere, quem soou a trombeta, para que outros pudessem seguir-lhe os passos.

P. A. Excelente! Transmitirei essa mensagem. Dentro de poucas semanas irei a Stratford e pensarei em ti enquanto lá estiver.

W. S. Fica junto ao meu túmulo e fala comigo. Eu ouvir-te-ei.

P. A. De certeza que o farei! Posso pedir-te para voltares?

W. S. Sim, voltarei — viemos com prazer e grande vontade.‡

23 DE MARÇO DE 1945

Johannes. Os dois estão aqui hoje. Queres falar primeiro com Bacon ou com Shakspere?

P. A. Com W. S. primeiro, por favor; depois com Lord Verulam.

W. S. Shaxspere. Estou à espera.

P. A. Disseste, da última vez, que começaste no Globe aos 17 anos, isto é, em 1581. Mas chamamos Globe ao teatro terminado em 1599. Referes-te a um teatro anterior, no mesmo local?

W. S. Oh, meu amigo, é natural que estejas confuso. Deveria ter dito que o Globe da minha juventude mal podia ser chamado de teatro. Foi-se desenvolvendo gradualmente, com o passar do tempo. Não tenho medo de afirmar que fui o impulsionador dessas melhorias graduais.

P. A. Como eram as tuas relações com o Lorde Southampton?

W. S. Era um dos nossos círculo. Nunca tive consultas com ele. Estava mais interessado no palco e nos seus acessórios do que nas palavras das peças.

P. A. E com Francis Bacon?

W. S. Com Bacon tive muitas discussões. Discordava de mim em muitos pontos. Estava tão absorto nas suas ideias que não conseguia compreender as exigências do próprio palco.

**O elogio de Jonson a Shakespeare, em Timber, o seu amor por ele "este lado da idolatria", etc., parece ter sido certamente escrito sobre Oxford, e não sobre W. S., que é abertamente ridicularizado como Sogliardo em Every Man Out of His Humour de Jonson.*
† *Ver anteriormente, pp. 90-92.*
‡ *Nota o plural: "viemos".*

P. A. Nasceste na casa da Henley Street, conhecida hoje como "casa natal"?

W. S. Isso é verdade; mas não ficámos lá muito tempo. Mal me lembro dela.

P. A. Stratford era realmente um centro de aprendizagem, como alguns dos nossos estudiosos hoje pretendem fazer crer?

W. S. Não faria tal afirmação. Era uma vila onde havia muitos interessados na escrita e no teatro, mas não se podia chamar um centro de saber.

P. A. Compreendes porque certos modernos querem fazer de Stratford um local erudito. Argumentam: "As peças são eruditas; logo, a casa de W. S. deve tê-lo sido também."

W. S. Meu caro senhor, essas pessoas saltam para uma conclusão sem fundamento. Por isso fiz um grande esforço para deixar Stratford, sob qualquer pretexto que satisfizesse a minha família, e consegui, como já te disse. Desde cedo sentia que podia escrever. Por isso fui alvo de troça por parte dos meus vizinhos em Stratford.

P. A. Lembras-te da data do teu regresso de Londres a Stratford?

W. S. Teve de coincidir com a morte de Oxford (1604). Assim que possível, voltei apressadamente ao que me pareceu um estado de caos no teatro.

P. A. Depois de voltares a Stratford, mantiveste o teu trabalho e interesse teatral, ou afastaste-te? Tiveste a tua participação em A Tempestade.

W. S. Ao início estava muito interessado, e tanto me era pedido que tive de ocupar o lugar de Oxford e o meu. Não escrevi depois de terminar a minha parte em A Tempestade, mas havia uma razão para ter deixado Londres. Formei um círculo de pessoas que se desentenderam e não tinham os mesmos objectivos. Cansei-me da luta e pensei juntar-me aos agricultores de Stratford — do que me arrependi mais tarde.

P. A. Que papel, se algum, tiveram Heminge e Condell, como supostos editores do Folio?

W. S. Não tiveram qualquer papel na produção do Folio. Assim como o meu nome servia de máscara para um grande grupo, também usei esses locais como máscara. Não tiveram qualquer intervenção no trabalho, embora ambos fossem actores, se bem orientados.

P. A. E quanto aos legados deixados a Heminge e Condell no teu testamento? O teu testamento foi adulterado?

W. S. Não deixei qualquer legado a esses dois. O testamento foi alterado; podes acreditar em mim.

P. A. As palavras na tua sepultura — “maldito seja aquele”, etc. — são versos teus?

W. S. Não são meus. Não tinha interesse pelo local de repouso. Outros escreveram essas palavras, com a ideia de que o segredo em vida me garantisse segredo no túmulo.*

P. A. Alguma vez discutiste os sonetos com Oxford?

**Ver anteriormente, p. 91.*

W. S. Oxford nunca falou comigo sobre os sonetos, excepto para dizer que eram mistérios. Não me deves chamar poeta, mas dramaturgo. Nunca fui alguém capaz de exprimir doces emoções em frases melífluas. Interessa-me o drama tal como se desenrola em palco.

P. A. Foste grande amigo do Lorde Oxford? Podes ajudar-me a obter uma mensagem directa dele? Lorde Verulam prometeu-me tentar fazê-lo. Compreendo que não seja fácil.

W. S. Vou ver com ele. Na verdade, ainda somos bons amigos. Não é alguém que deseje ver o seu nome substituir o meu; mas se lhe garantir que não lhe tiro homenagem, pode aceitar falar contigo.

P. A. Obrigado. Agora vou propor-te algo que estás totalmente livre de aceitar ou recusar. Nós, deste lado, sabemos muito pouco sobre a tua vida terrena; mas a tua história de vida teria um valor inestimável, e seria de enorme interesse para todos os nossos leitores e amantes do teatro. A minha sugestão é que, através da mão de Mrs. Dowden, me dictes a tua autobiografia. Considerarei uma honra e um grande prazer ser encarregado dessa tarefa.

W. S. (sem hesitar um instante). Farei isso; não registarei nada que não seja verdadeiro, e creio que tenho, na mão que segura o lápis, uma ferramenta obediente, que nos servirá. Deixa-me meditar sobre a proposta. Adeus!

Verulam está a falar.

P. A. Antes de mais, Lorde Verulam, quero agradecer-lhe calorosamente pelo belíssimo prefácio que escreveu para nós na última vez em que conversámos. Foi, a meu ver, absolutamente perfeito; e algo que eu próprio seria incapaz de escrever.

F. B. Está escrito de modo tão estranho que nem o consigo criticar. Curvo-me perante a sua cortesia. Senti que devia apresentar a situação real como um quadro.

P. A. Teve a amabilidade de prometer que tentaria obter uma mensagem para mim de Oxford, relativamente à sua autoria, e à conveniência de revelar o paradeiro de alguns dos manuscritos das peças.

F. B. Oxford está muito relutante em falar, porque teme que isso possa afectar a reputação de William Shaxpere, mas creio que conseguirei persuadi-lo. Se ele sentir que a revelação deve ser feita, estará disposto a assumir o seu papel, deixando claro que não deve ser visto como Shakespeare.

P. A. Obrigado. Como sabe, tenho tido conversas com W. S. — muito interessantes e úteis.

F. B. É um homem simples, bebedor de vinho, e bom companheiro. Nele havia uma paixão pelo teatro. Tudo o que escreveu foi sempre do ponto de vista do actor, mais do que do pensador ou do escritor.

P. A. Não resta muito tempo hoje. Pode esclarecer uma pequena contradição? Disse-me, há algum tempo, que Derby não fazia parte do Grupo: mas no seu prefácio afirma que fazia parte dele. Provavelmente refere-se ao segundo Grupo.

F. B. Referia-me ao facto de ele pertencer ao segundo Grupo. Não fazia parte da raiz, mas era parte dos ramos que daí cresceram.*

P. A. Lord Derby teve algum papel na segunda versão de Love's Labour's Lost?

F. B. Teve um papel na peça, mas não como autor. Podia acrescentar pormenores e adornos graças ao seu conhecimento do mundo.

P. A. E quanto às inscrições em latim no busto de Stratford — "arte Maronem ..."? Suponho que todas essas variadas inscrições se destinavam ao Grupo em geral?

F. B. Ah sim, era isso. O busto de Stratford não era retrato de Shaxpere. Era o rosto na cortina, de que já lhe falei. A inscrição aplicava-se aos cinco que estavam por detrás da cortina.

P. A. Perguntou-me uma vez se conseguia reconhecer a sua mão em Sir Thomas More! Disse que não; mas depois de reflectir, penso que consigo ver e ouvir a sua presença no interlúdio.

F. B. Tem bom ouvido para a verdade! Foi no Interlúdio que apareci. Represento a Sabedoria: esse pesado manto foi colocado sobre os meus ombros; para o Engenho, Shaxper e Oxford, sendo uma parte do outro.

P. A. Quanto ao Folio, e ao papel de Mary Sidney — escreveu ela também para o Folio ou apenas o financiou?

F. B. Apenas financiou, mas estava muito interessada.

P. A. A opinião pública da época aceitou o Folio como sendo de Will Shaxpere?

F. B. Foi recebido como obra do círculo, por aqueles que estavam interessados e tinham conhecimento. Todos duvidaram que fosse obra de William, o actor.

P. A. Pode dizer-se o mesmo dos poemas em geral?

F. B. Os poemas foram sempre um mistério; mas creio que ninguém os aceitou como sendo de Shakspere.

P. A. As versões finais das peças eram decididas pelo Grupo, ou por um único indivíduo?

F. B. Eram decididas por três pessoas escolhidas pelo Grupo. Estou pronto e satisfeito por ajudar a limpar o meu nome enquanto autor. Estarei sempre pronto para ajudar.

**Um símile típico de Bacon.*

CAPÍTULO IV
PRIMEIRA CONVERSA COM O LORD OXFORD

9 DE ABRIL DE 1945

Johannes. O homem Shaxpere está aqui de novo! Queres falar com ele, ou preferes falar com Oxford?

P. A. Ficarei satisfeito em falar com qualquer um; mas dadas as circunstâncias, devo dar preferência ao Lord Oxford.

OX. Muito disponível; mas embaraçado pelas difíceis condições. Oh!

P. A. É o Lord Oxford que comunica agora?

OX. Sim; mas falo através de uma névoa. Fico contente por vir, se puder tornar as coisas mais claras para si.

P. A. Fico muito feliz por ter esta oportunidade. Lord Verulam e Will Shakspere têm conversado comigo sobre o mistério de Shakespeare. Uma corroboração sua será muito valiosa e interessante.

OX. Verulam não mente; nem o actor Shaxpere, que é bom amigo meu. Fico feliz por corroborar o que lhe disseram; e sei que tem perguntas para me fazer? Não sou um homem forte e enérgico como Shaxpere; mas tenho o amor do meu lado — amor pelo teatro e amor pelas palavras.

P. A. O seu trabalho granjeou-lhe muito amor aqui, incluindo o meu próprio afeto longo e profundo.

OX. Ora, o meu trabalho não foi mais do que preencher uma estrutura, na maioria dos casos. Quero que saiba que nunca escrevi uma peça do princípio ao fim. Preenchi a estrutura.

P. A. Essa estrutura, suponho, era fornecida, na maioria dos casos, por Will Shakspere de Stratford — o actor treinado e homem de teatro?

OX. Sim, na maioria dos casos. Era um patife divertido. Estava cheio de histórias e contos, que nem sempre eram transmitidos como os ouvira pela primeira vez, mas sempre adornados para os ouvintes.*

P. A. Onde o conheceu pela primeira vez?

OX. Conheci-o quando já estava no Globe Theatre e já apresentava peças que não chegaram até vós. O teatro estava nos seus primórdios; e esse alegre sujeito já era a alma do lugar.† Nunca tinha escrito peças. A poesia era o meu pendor natural; mas fiquei tão cativado por este homem que começámos a conversar, e das conversas passámos a criar enredos juntos; sugeri-lhe muitas coisas de que ele gostou.

P. A. Bem, quanto a peças tão antigas como The Comedy of Errors e Two Gentlemen, escreveu-as antes ou depois de deixar Itália? W. S. colaborou nelas?

OX. Escrevi-as depois de ter estado em Itália; mas ambas têm a marca de Shaxpere. Isso pode perceber-se.

P. A. Sim, concordo; mas essas duas foram principalmente escritas por si — não foram?

OX. Foram escritas, como conversas, por mim, não preenchendo toda a narrativa, mas escolhendo as personagens e dando-lhes personalidade. Shaxpere colocou as molduras à volta do quadro que eu tinha criado.

**Para confirmação por E. A., ver anteriormente, p. 35.*
† Isto seria por volta de 1582.

P. A. Quando é que começou a discutir as peças com Lorde Verulam?

OX. Isso aconteceu mais tarde. Verulam estava muito ocupado com os seus deveres e assistia a espectáculos nos primeiros tempos, mas não escrevia, nem sequer criticava o que era escrito. Depois, à medida que avançávamos, passámos a interessar mais a sua senhoria, e ele pedia para lhe lermos as nossas peças. Não poupava nas críticas. Era muito contrário a Shaxpere, mas não a mim. Eu escrevia, e ele ouvia, mudando palavras e rimas; mas não sugeria a estrutura desses versos.

P. A. Muito interessante! Agora, permita-me perguntar-lhe acerca de certas peças e das suas alusões. Quando escreveu Romeu e Julieta, por exemplo, pensava em si próprio como Romeu e em Anne Vavasour como Julieta?

OX. Poderia dizer que, tal como um reflexo se vê na água, assim são estes reflexos de Anne e de mim; mas em nenhum caso devem ser tomados como retratos. Ela estava no meu pensamento quando escrevi a cena da poção.

P. A. W. S. diz-me que foi ele o principal responsável pela Ama. Confirma isto?

OX. Foi inteiramente criação dele. Ele queria que o público risse em certos momentos.

P. A. E quanto a essa obra-prima, Hamlet?

OX. Hamlet, enquanto homem, foi obra minha; mas muitas das intrigas da peça deviam-se ao conhecimento que Shaxpere tinha do teatro e dos seus mecanismos. A Rainha foi criada por mim.

P. A. Foi influenciado por Montaigne ao escrevê-la? É uma convicção que mantenho há muito.

OX. Sem dúvida que fui; seguramente e com toda a certeza: e multipliquei os estados de espírito e dificuldades do meu Hamlet para além do que Montaigne poderia imaginar.

P. A. Montaigne influenciou-o também em Noite de Reis?

OX. Sim, fui muito influenciado por Montaigne; e bem. Ele foi meu mestre, de certa forma.†

P. A. Alguma vez o encontrou, em França ou Itália?

OX. Não, esse prazer foi-me negado, embora o tenha procurado.

P. A. Ao escrever Noite de Reis, tinha as negociações matrimoniais com Alençon em mente?

OX. Meu caro senhor, isso estava no meu pensamento; mas, como sabe, o escritor não faz retratos. Pode surgir uma sombra na página, dando o mote à obra; mas nada mais.

P. A. O mesmo pode ser dito acerca de Much Ado, relativamente às suas divergências com Lord Henry Howard e Charles Arundel? Não estão eles retratados em Conrade e Borachio, e em Dogberry e Verges?

OX. Howard e Arundel; sim, ainda mais: é uma sugestão que vesti de propósito. Era muito apropriado, e foi reconhecido. Muitas vezes usava uma personalidade que conhecia, dotando-a de qualidades alheias à natureza do homem real.

P. A. O nosso tempo é limitado: posso então passar aos poemas, especialmente os sonetos?

OX. Escrevi eu próprio os poemas.

P. A. Por “poemas”, refere-se aos sonetos?

OX. Foram da minha autoria. Foram escritos por amor, e dedicados ao amado.

P. A. Posso pedir-lhe que identifique o Belo Jovem? Não insisto se sentir relutância em responder.

OX. Sim, agora posso responder. No tempo em que foram escritos, não podia ser revelado. Southampton!

P. A. Quando escreveu os sonetos, pretendia ocultar, ou revelar, a identidade do autor?

OX. Queria que fosse, tanto quanto possível, revelada.

P. A. Posso fazer a mesma pergunta quanto à identidade da Dama Sombria?

OX. Tinha a Rainha em mente; mas, novamente, era uma figura da minha imaginação.

P. A. Tem-se argumentado, do nosso lado, que os originais do Belo Jovem e da Dama Sombria seriam Sir Edward Vere e Anne Vavasour. Concorda de algum modo?

OX. Vere e Anne nada tiveram a ver com os sonetos. Não faço qualquer reserva ao afirmá-lo.

P. A. Referindo-me à Dedicação dos sonetos — “Mr. W. H.” era William Hall de Hackney?

OX. Não. “Mr. W. H.” não era para ser descoberto. Não queria que o fosse, nem quero agora: mas não era Hall.*

P. A. A quem se refere “o nosso sempre vivo poeta” na dedicatória?

OX. A mim, não a Edward Vere.†

P. A. Estou praticamente certo quanto a Vénus ser da sua autoria, pois Lord Verulam disse-mo; mas e quanto a O Rapto de Lucrécia? Escreveu-a?

OX. Não, não escrevi nada disso.

P. A. Will Shakespere disse-me que teve uma participação nessa obra?

OX. Sim, William Shaxpere foi o responsável por ela.‡

P. A. Escreveu a maioria dos sonetos em King's Place?§

OX. Sim, muitos; mas registava o que me vinha ao pensamento em qualquer altura, e retrabalhava a seu tempo.

P. A. As provas que temos sugerem que os seus restos mortais foram transferidos da Igreja de Hackney para a Abadia de Westminster. Isso é verdade?

OX. Sim, é verdade. Houve oposição a isso; e não foi erigida qualquer sepultura que pudesse ser identificada como minha.

P. A. O seu corpo foi colocado no túmulo dos seus familiares — Sir Horace e Sir Francis Vere?

OX. Sim, era o mais natural; mas, não tendo amor pelos que vieram depois de mim, não teria desejado isso.

P. A. Alguma das suas peças sobrevive ainda em manuscrito?

OX. Sim, há várias ainda existentes: aí encontrará uma superestrutura de Shaxpere sobre o meu trabalho. Voltarei. Ficarei contente por voltar.

P. A. Obrigado. Pretendo publicar toda esta informação que me foi dada por Lord Verulam, William Shakspere e agora por si, como solução final do mistério de Shakespeare. Tem alguma objeção?

OX. Não, não me oponho. Penso que toda a história está madura para ser contada.

P. A. Fico feliz por ter o seu acordo. W. S. prometeu ditar-me, através de Mrs. Dowden, a sua autobiografia. Sabemos tão pouco sobre a sua vida.

OX. Oh, sim; compreenda que, em todos os tempos, Shaxpere foi um homem aberto, que desejava ser reconhecido. Os outros procuraram apenas o segredo.

P. A. Antes de terminarmos esta sessão, quero agradecer-lhe, Lord Oxford, por ter vindo hoje, e especialmente por ter vindo em condições tão difíceis. Obrigado também pelo grande prazer que a sua obra me deu — e a milhões de outros — durante tantos anos.

OX. Despeço-me; mas voltarei — confie em mim!

**No meu entendimento, "Mr. W. H." significa "H. W.", ou Henry Wriothesely (Southampton), como Bacon também afirma. As provas para Hall, apresentadas por Col. B. R. Ward no Mystery of Mr. W. H., podem ser mera coincidência ou, mais provavelmente, foram usadas deliberadamente como distração ou máscara. Ver anteriormente, p. 103.*

† Referindo-se a Sir Edward Vere, filho de Oxford com Anne Vavasour, que, tal como o pai, pode ter sido indicado pelas palavras "Nosso sempre vivo poeta".

‡ Para os comentários de F. B. e E. A. sobre a autoria de Lucrécia, ver anteriormente, p. 103.

§ A casa de Oxford em Hackney.

16 DE ABRIL DE 1945

Johannes. Não chamei ninguém de forma definitiva. Gostarias de falar com Shaxpere? Ele está aqui neste momento. Oxford não voltou.

P. A. Sim, com muito gosto. W. S. está pronto para começar a ditar a prometida história da sua vida, ou prefere esperar?

W. S. Shaxpere. Meu caro senhor, o momento em que começo o meu relato não tem importância. Posso começar hoje, se desejar. A única parte que lhe interessará será a final.

P. A. Peço desculpa, mas aqui discordamos completamente. A totalidade da sua história interessar-me-á, a mim e a muitos outros, profundamente. Podemos começar por algo sobre os seus pais — pai e mãe?

W. S. Lembro-me muito bem da minha mãe. O meu pai pouco me via quando era criança, por isso não tenho muito para contar sobre ele. A minha mãe era uma mulher muito trabalhadora e diligente, boa para os filhos e carinhosa, mas mantinha tal ordem em casa que éramos obrigados a ter cuidado no que fazíamos.

P. A. Creio que a sua mãe, Mary Arden, tinha alguma ligação com os Trussell; tinha, não tinha?

W. S. Era uma prima distante dos Trussell. Numa geração anterior havia uma relação por casamento.*

P. A. Foi baptizado a 26 de Abril de 1564. Pode indicar-me a data exacta do seu nascimento?

W. S. Fui baptizado no terceiro dia após nascer.† A minha mãe disse-me que isso era regra para todos os filhos.

P. A. Temos a tradição de que o seu pai o pôs como aprendiz de talhante. Há alguma verdade nisso?

W. S. Há um pouco de verdade. O meu pai queria que todos os filhos soubessem bem qual seria a sua profissão futura. Assim decidiu que eu seria talhante; e eu, detestando uma tarefa tão sangrenta, aproveitei para desaparecer no dia em que devia começar.

P. A. Foi então que fugiu para Londres?

W. S. Sim.‡

P. A. E irmãos e irmãs? Tinha ambos?

W. S. Tinha dois irmãos e três irmãs: éramos seis ao todo. Nenhum dos meus irmãos se interessou pela escola ou pelos livros. Cada um escolheu um ofício e a isso se dedicou. As minhas irmãs casaram — as duas mais velhas. A mais nova não se casou. Tinha algum interesse por histórias de amor e gostava de música.

P. A. Qual era a profissão do seu pai?

W. S. Era fabricante de luvas. Fazia luvas para caça e para uso militar, mas não para mulheres.

P. A. O seu pai era letrado? Sabia ler e escrever?

W. S. Orgulhava-se de saber ler e escrever um pouco; o suficiente para gerir o dinheiro. Era um homem honesto, que amava a ordem. Não tinha qualquer interesse por viagens ou estudos. Bebia generosamente o seu vinho, e avisava os filhos contra isso. Era estimado pelo seu saber na profissão e pela sua honestidade.

P. A. O seu pai foi o velho Pastor em O Conto de Inverno? Sempre suspeitei disso.

W. S. Bem, inspirei-me nele para uma ou duas personagens secundárias, mas não em O Conto de Inverno.

P. A. Pode nomear uma ou duas dessas personagens?

W. S. Bem, ele era um tipo do lavrador da época. Nunca o retratei directamente: apenas o tinha em mente. Em Sonho de Uma Noite de Verão há uma ligeira semelhança com Quince, mas acrescentei-lhe humor em relação ao que era na vida real. Nunca o desenhei como retrato fiel. A minha vida em

Stratford foi monótona. Na escola era visto como um rapaz enfadonho. Dispersava-me do tema e inventava todo o tipo de histórias. O meu mestre e o meu pai não tinham grande opinião de mim.

P. A. Muito interessante! Então passamos a Londres?

**Em 1510 o décimo quinto Conde de Oxford casou com Elizabeth, filha de Sir Thomas Trussell. Ela tornou-se avó de Oxford, e através dela vários senhorios em Warwickshire passaram para os Oxford, incluindo Bilton, perto de Stratford. Os Ardens de Wilmecot eram amigos dos Trussell. Ver Life-Story of E. de Vere as William Shakespeare, pp. 257-61.*
† A data de nascimento, 23 de Abril de 1564, fica assim confirmada.
‡ A palavra está sublinhada e fortemente escrita no original.

Fui para Londres sem pedir autorização aos meus pais. Com a ajuda de um amigo lá cheguei, e de imediato procurei os primeiros passos do Globe Theatre. Sentia-me atraído pelo teatro, era o meu destino natural.

P. A. Temos a tradição de que costumava segurar as rédeas dos cavalos dos espectadores à porta do teatro. É verdade?

W. S. É verdade. Aconteceu assim: recebia tão pouco do meu pai, que tive de aumentar os meus rendimentos, e, como sabia lidar com cavalos, segurava-os quando os espectadores chegavam.

P. A. O que fazia mais no teatro, antes de ser actor? Já havia palco ou só pátio?

W. S. Não havia palco nessa altura. Só um pátio, mas eu preenchia-o de personagens na minha mente. Nunca gostei das piadas que eram costumeiras, fora da peça.

P. A. Quais eram as suas tarefas teatrais imediatas?

W. S. As minhas primeiras tarefas eram de preparação: limpar o pátio e os bancos, e pô-los em ordem. Havia sempre quem bebesse ali; e muitos não eram cuidadosos nos seus hábitos.

P. A. Foi para Londres, disse, em 1581, com dezassete anos; e casou com Anne Hathaway em 1582. Pode falar-nos do seu casamento?

W. S. Não pensava em casar cedo. O meu pai queria; e ela tinha alguma propriedade: por isso, sobretudo para agradar-lhe, consenti.

P. A. Já a conhecia bem antes do casamento?

W. S. Já a conhecia. A família dela era um pouco superior à minha. Anne era uma rapariga simples, cujo único projecto era casar, e assim aceitou de bom grado quem não era apaixonado.

P. A. Anne viveu alguma vez na casa de Shottery que tem o seu nome?

W. S. Nunca viveu nessa casa.

P. A. Logo após o casamento voltou a Londres?

W. S. Quando casei e me reconciliei com o meu pai, voltei a Londres. Mostrava muito interesse pelas peças e por isso permitiram-me tentar representar. Deram-me papéis cómicos, que nem sequer estavam no texto original.

P. A. Pode indicar algum título ou autor dessas primeiras peças?

W. S. Nenhuma dessas peças era mais do que uma farsa para divertir o povo. Posso indicar um ou dois títulos, mas como não foram escritas nem publicadas, não se encontram agora. Foi Oxford o primeiro a aconselhar-me a escrever algumas das histórias que me vinham à cabeça.

P. A. Quando conheceu Oxford pela primeira vez? Disse que o viu sentado no palco.

W. S. Nessa altura tinha quase vinte anos,* e já representava papéis mais importantes. Quando conheci Oxford, o Globe Theatre estava a ser construído. Descobriu-se que, sem cobertura, poucos vinham no inverno.

P. A. Esse primeiro Globe foi antes uma estalagem?

**Ou seja, por volta de 1583, quando Oxford já estava a trabalhar no teatro.*

W. S. Sim, era uma estalagem, que podia, sem grande gasto, ser convertida em teatro.

P. A. E foi aí que conheceu Oxford?

W. S. Ele estava no palco quando o conheci, sentado num grupo que ria e bebia, ele próprio nem ria nem bebia. Depois de eu acabar, chamou-me, e começámos a conversar sobre o teatro. Disse-me que era diferente dos outros actores, e que gostaria de saber o que pensava quando actuava, e assim ficámos grandes amigos.

P. A. Sentiu-se intimidado ao falar com tão grande Conde?

W. S. Vi-o apenas como um homem interessado, tal como eu; e falávamos como homens que trabalham. Não me preocupei com o seu estatuto.

P. A. Ele convivia facilmente com todos os tipos de pessoas? Era o que hoje chamaríamos de “bom conviva”?

W. S. Sim; não com aqueles que riam e bebiam em excesso, mas com qualquer pessoa interessada na história da peça.

P. A. O Lord Oxford já tinha escrito alguma peça antes de o conhecer?

W. S. Já tinha; mas ainda não tinham tomado forma ou estrutura, e por isso não eram adequadas ao palco. Rapidamente percebeu que um podia ajudar o outro, pois ele pouco sabia sobre o teatro propriamente dito.

P. A. Ele tornou-se arrendatário do Blackfriars Theatre por volta de 1580.

W. S. Estava muito interessado e queria muito que o seu trabalho fosse apresentado, mas sob nome falso.

P. A. Representou noutros teatros — no Theatre ou no Curtain em Shoreditch?

W. S. A minha actuação tornou-se conhecida pouco depois de conhecer Oxford. Não tinha actuado fora do Globe; mas logo fui convidado a actuar no Blackfriars e em Shoreditch.

P. A. Fizemos um bom começo. Daqui a três semanas estarei em Stratford, e falarei contigo diante do teu túmulo. Podes dar-me algum sinal nessa altura?

W. S. Eu ouvir-te-ei. Estarei ao teu lado, à tua esquerda. Fala comigo; depois, escuta!

P. A. Isso será por volta de 8 de Maio. Muito obrigado por esta conversa.
W. S. Não me deves agradecimentos. Está na altura de a verdade ser esclarecida.

(Mrs. Dowden, no final, comentou: “Estou surpreendida com a facilidade com que escrevo tudo isto.” E acrescentou: “Está visto que agora todos concordaram em contar-nos tudo.” Concordei.)

23 DE ABRIL DE 1945

Johannes. Shaxpere está aqui. É isso que quer hoje?

P. A. Sim, por favor: muito contente por falar com ele.

W. S. Shaxpere está a falar agora. Que perguntas tem para mim?

P. A. Muitas, W. S.; mas antes quero sublinhar este ponto importante. Lordes Verulam e Oxford, e tu próprio, deram-me informações valiosas. Eu acredito; mas alguns dos nossos opositores recusarão aceitar qualquer informação psíquica, principalmente pelo facto de estas declarações escritas por Mrs. Dowden não poderem, em caso algum, ser provadas; o que, depois de três séculos e meio, é, claro, verdade. Por isso, seria muito desejável que, se possível, me fornecesses alguns factos até agora desconhecidos tanto de Mrs. Dowden como de mim, e que possam ser verificados em documentos, etc.

W. S. Vou ter em conta o que pedes. Deve ser dado com grande cuidado e precisão, e exigirá alguma investigação. A localização dos manuscritos que restam dar-te-ia provas.

P. A. Seria excelente, se conseguires. Faz o que puderes. Agora algumas perguntas. Temos uma lenda sobre a tua juventude em Stratford — que caçavas veados nas terras de Sir Thomas Lucy, em Charlecote, e que a tua viagem para Londres foi uma fuga da sua ira. Há alguma verdade nessa história?

W. S. A história ganhou ao ser contada. É verdade que um grupo de colegas tentámos caçar veados nas terras de Lucy, mas não foi essa a razão da minha fuga para Londres.

P. A. Quantos anos tinhas na altura dessa aventura com os veados?

W. S. Tinha acabado de fazer quinze anos.*

P. A. Outra lenda diz que Lucy e a sua família eram muito protestantes, e a tua muito católica; e que essa teria sido a razão da tua fuga. Há alguma verdade nisto? Podes falar livremente de religião comigo.

W. S. Não tinha horror à nova religião; nem a religião ou o pensamento religioso me incomodavam. É verdade que a minha mãe era protestante, recém-convertida quando o meu pai protestante casou com ela. Nada mais tenho a dizer.†

P. A. Obrigado. Agora, voltemos a Londres nos primeiros anos de oitenta, quando Oxford era arrendatário do Blackfriars.‡

W. S. O Blackfriars Theatre era um pequeno empreendimento, nas mãos de duas pessoas, nenhuma delas Oxford. Oxford, quando pensou estabelecer uma ligação definitiva ao palco, encontrou esse teatro, e tentou apresentar ali

as suas peças inacabadas. Encontrámo-nos; e, depois de muita conversa, ele pediu-me conselho sobre o palco. Pediu-me ajuda nas representações; e acedi.

P. A. Apresentaste as peças de Oxford, numa forma inicial, primeiro no Blackfriars, e mais tarde no Globe?

W. S. Procurei representá-las; mas exigiam muita atenção, pois Oxford nada sabia do palco.

P. A. Foi primeiro no Blackfriars?

W. S. Primeiro no Blackfriars; depois no Globe.

P. A. Consegues indicar algumas peças shakespearianas dessa fase da tua história?

W. S. Posso indicar as duas primeiras peças que, depois da nossa colaboração, foram apresentadas no Globe — O Mercador de Veneza, numa forma muito incompleta; e Os Dois Cavalheiros de Verona. Oxford tinha estado recentemente em Itália.

P. A. Isso seria por volta de 1583-84?

W. S. Foi mais perto de 1585.

P. A. Conhecias Lyly [Euphues] pessoalmente, suponho? Que tipo de pessoa era?

W. S. Conheci-o no Blackfriars Theatre. Era um homem totalmente dedicado ao teatro, com um estranho desejo de interessar a Corte e a nobreza pelo palco. Era um espírito arguto e fazia-nos rir bastante.

P. A. Viste algumas das suas peças, como Endymion, por exemplo? Suponho que foram representadas?

W. S. Vi várias peças de Lyly. Foram escritas por ele; mas, com receio de ofender, pediu ajuda a várias pessoas.

P. A. Oxford foi uma dessas pessoas? As peças de Lyly sugerem muitas pistas “shakespearianas”!

W. S. Sim, Oxford ajudou Lyly generosamente. Eu ajudei um pouco. Não representei em peças de Lyly.

P. A. Eram todas muito actuais, não eram?

W. S. Sim, claro. Ele estudava os que estavam em altas posições e colocava-os de forma demasiado direta no palco.

P. A. Sapho and Phao, por exemplo, era toda sobre o casamento com Alençon, não era?

W. S. Sim, concordo plenamente.

P. A. Mudando de assunto — em 1585 nasceram-lhe gémeos. Voltou a Stratford para o batismo, etc.?

W. S. Estive com a minha mulher em Stratford em períodos ditados pelas necessidades do teatro. Voltei por pouco tempo quando nasceram os gémeos.

P. A. Onde morava em Londres, por volta de meados dos anos oitenta?
W. S. O mais perto possível do Globe. E muitas vezes era posto fora dos meus alojamentos quando a companhia era ruidosa.

P. A. O teu pai — disseste que gostava de vinho e te avisava contra isso. Nem sempre seguiste o seu conselho?

W. S. Gostava de vinho; e enquanto não interferisse com o meu trabalho no teatro, era bom bebedor.

P. A. Onde costumava encontrar-se com Lord Oxford? — em casa dele, numa taberna, ou onde?

W. S. Nunca em casa dele — tudo tinha de ser secreto. Encontrávamo-nos numa sala discreta de uma taberna; quando tudo terminava, bebíamos.

**A data, portanto, seria cerca de Maio de 1579.*
† Sobre a ligação da família Arden ao catolicismo, ver "Shakespeare Rediscovered", de Clara Longworth de Chambrun, cap. II (1937).
‡ Oxford tornou-se arrendatário do Blackfriars Theatre em 1580. Lyly foi seu secretário e gerente.

P. A. Qual era a taberna preferida dele — a Boar's Head ou a Mermaid?

W. S. Era mais frequente a Boar's Head, mas também tivemos algumas conversas na Mermaid, onde havia uma sala superior tranquila.

P. A. O Lord Oxford também sabia beber um pouco, não era?

W. S. Sim, na juventude bebia facilmente; mas quando estávamos a trabalhar só bebia depois do trabalho terminado: e tinha muito receio de vir a sofrer do fígado.

P. A. Imagino que a sua conversa fosse espirituosa?

W. S. Estava sempre pronto com uma piada; e, por vezes, bastante à custa dos outros.* Eu preferia o humor mais simples, típico de Inglaterra.

P. A. Podemos agora voltar às peças durante algum tempo? Elas são de supremo interesse e importância para nós.

W. S. Responderei de bom grado a todas as perguntas que quiser.

P. A. Comecemos por Os Dois Cavalheiros.

W. S. Foi escrita por Oxford durante e após a sua viagem a Itália. A primeira viagem† ficou muito marcada na mente de Oxford, e ele recolheu muitas histórias curiosas e estranhas em Itália, às quais juntou ideias suas.

P. A. Os Dois Cavalheiros era uma peça alusiva a ele próprio e à Rainha?

W. S. Era alusiva a ele e à Rainha, mas sob um pesado véu.

P. A. Foste tu quem moldou a peça para ele?

W. S. Peguei nela e, de uma massa demasiado dispersa, fiz uma peça que servisse o teatro. Oxford estava totalmente disposto a que eu a reformulasse.

P. A. Onde foi apresentada pela primeira vez em Londres?

W. S. Foi apresentada pela primeira vez no Blackfriars, sem grande sucesso; mais tarde, no Globe, onde divertiu o público.

P. A. Porque não se imprimiu um quarto da peça?

W. S. Foi moldada, remoldada e, de início, rejeitada. Decidimos não a incluir no quarto.

P. A. Quais eram os princípios gerais que vos guiavam para decidir se uma peça devia, ou não, ser publicada em quarto?

W. S. As peças eram apresentadas no teatro; e a opinião do público era cuidadosamente observada; depois, nós, em conjunto, tomávamos a decisão.

P. A. Oxford devia ter grande afeição por Verona. Ele coloca lá Romeo e Julieta, bem como Os Dois Cavalheiros.

W. S. Tinha particular interesse nessa cidade. As ruas estreitas, serpenteantes como cobras; o enquadramento das montanhas e o antigo teatro eram qualidades que lhe agradavam. Preferia Verona a Veneza.

P. A. Oxford gostava de falar de Itália — das suas cidades, da arte, etc.?

W. S. Sim, gostava imenso! Achava que Itália tinha despertado as Musas no seu espírito.

P. A. É tempo de parar agora. Na próxima semana tratemos d'O Mercador de Veneza.

W. S. Responderei e estarei preparado para as tuas perguntas. Estou pronto para a revelação.

30 DE ABRIL DE 1945

(P. A. estava plenamente à espera de comunicar com W. S. e tinha preparado uma lista de perguntas.)

Johannes. Oxford está aqui hoje. Com quem deseja falar primeiro? Bacon também está. Parece querer falar.

**Ver Ralegh sobre este assunto, em Ward's Life of Oxford, p. 244.*
† Eu não sabia da segunda viagem de Oxford a Itália, no verão de 1602. Ver adiante, p. 142.

P. A. Primeiro com Lord Oxford, por favor. Esperava W. S., mas fico satisfeito por ter os outros.

OX. Oxford fala agora. Pelo que percebi de William Shaxpere, tem perguntas para me fazer sobre o texto das peças?

P. A. Tenho estado a falar com W. S. sobre a produção de provas verificáveis para satisfação dos descrentes. Ele sugeriu revelar o local onde estão escondidos os manuscritos das peças, que, todos me dizem, ainda existem em alguns casos. Queremos provas, para publicação no próximo livro.
OX. Sim, isso deve ser mostrado. Já discutimos isso.

(Uma parte do diálogo com Oxford foi omitida aqui. Encontra-se na secção intitulada A LOCALIZAÇÃO E OS TÍTULOS DAS PEÇAS AINDA EXISTENTES. Ver pp. 90-92.)

P. A. Antes de falar com Francis Bacon, permita-me perguntar isto:

W. S. está a ditar-me a sua autobiografia, com comentários contínuos sobre as peças. Concorda; e poderá, por favor, escrever um prefácio, como Lord Verulam fez amavelmente no caso das minhas conversas com ele?

OX. Escreverei um prefácio.* Será um prazer. A inscrição no túmulo foi escrita pelo próprio Shaxpere, com a minha aprovação. Ela foi posta de lado com os seus pertences, muito antes de eu morrer.

P. A. Mas W. S. negou-me ter escrito os versos!

OX. Sim, inventámo-los juntos; e foi a minha mão que os escreveu.

(Neste momento, Lord Verulam substituiu Oxford.)

VERULAM. Concordo com o que Lord Oxford lhe disse. As peças estão no túmulo.

P. A. Obrigado, Lord Verulam. Disse a W. S. e a Lord Oxford que, por volta de 8 de Maio, me colocarei diante do túmulo em Stratford Church e falarei. Prometeram estar lá e dar-me um sinal — penso que alguma sensação física.

F. B. Estou certo de que terá uma resposta.

P. A. O senhor também estará presente?

F. B. Sim. Estarei lá.

P. A. Um dia a aguardar com expectativa! Quanto ao livro a que, até agora, sobretudo tem contribuído, proponho um título como Verulam, Oxford e Shaxpere Falam: O Mistério Shakespeare Resolvido! Aprova? Ou preferiria que usasse o seu nome, Francis Bacon?

**Oxford escreveu, em vez de um prefácio, um epílogo para este livro. Encontra-se nas pp. 196-7.*

F. B. Sinto que Francis Bacon é o meu nome; por isso, use-o. Quanto ao título, acho que não deve anunciar o sentido na capa do livro, mas antes sugerir um significado mais subtil. Sempre senti que Shaxpere e um Grupo intrigariam as mentes dos interessados. Durante a minha vida, sempre observei que o mistério era um chamariz para o público. Meu caro senhor, o público nunca está pronto para acreditar além dos sentidos; e se o seu mistério for demasiado claro, poderá afastar muitos dos interessados. Não me oponho, de modo algum, por nós; mas é possível que a ocultação da verdade seja ainda pior, e como sabe, quando uma nova verdade é

apresentada, parece, de início, um prato novo que causa repulsa, mas depois é tido como uma iguaria.

P. A. Obrigado. Compreendo o seu ponto de vista, e estou inteiramente de acordo.

(Seguiu-se aqui uma discussão sobre o incidente Alfred Dodd, que o leitor encontrará nas pp. 31-33.)

P. A. Mrs. Dowden e eu gostávamos de lhe fazer esta pergunta. Podemos considerar que ela não é responsável pelo que escreve — o seu texto sendo aquilo a que chamamos “automático”?

F. B. Ela não é responsável, de modo algum. Ela é a minha pena; e com ela escrevo. A minha pena não é responsável pelo que digo.

P. A. Está quase na hora de terminar. Mais uma vez, muito obrigado.

F. B. Encontrar-nos-emos no túmulo. Eu tocá-lo-ei, e os outros também. A verdade deve ser revelada.

Johannes. Aqui estão Shaxpere e Oxford. Shaxpere deseja falar especialmente.

P. A. Nesse caso, por favor, que fale Shaxpere primeiro.

W. S. Shaxpere. (Segue-se informação sobre os manuscritos, no túmulo, dada em A Localização, etc. Ver pp. 90-92.)

P. A. Porque excluíste Romeu e Julieta das tragédias a guardar no túmulo? Não era uma tragédia muito popular?

W. S. Era; mas era mais obra de Oxford do que de Shakspere, que apenas construiu o andaime sobre o qual a peça foi feita. Oxford trouxe a história diretamente da sua viagem a Verona.

P. A. Agora mais um ponto sobre a tua vida em Stratford. Os estudiosos afirmam que tu, como “Shakespeare”, deverias ter bom conhecimento das homilias, que eram lidas na igreja paroquial. Chegaste a ouvir homilias lidas?

W. S. Sim, com o ouvido exterior ouvi-as; mas não com o ouvido interior. Não me interessavam; e contava histórias a mim próprio enquanto o sacerdote falava, sem que nada ficasse.

P. A. (a rir). Boa! Também passei por isso muitas vezes, em jovem. Tens a minha compreensão. Agora, falando da última vez sobre Os Dois Cavalheiros de Verona, mencionaste a primeira viagem de Oxford a Itália. Só conheço uma — 1575-76. O Conde fez uma segunda viagem e, se sim, quando?

W. S. Oxford fez duas viagens a Itália. A segunda foi perto do fim da vida. Tinha um propósito ao ir: queria descobrir a história de uma família nobre em Perugia, mas não trouxe novas ideias, pois já estava doente.*

**W. S. refere-se a Verona, não Perugia. Para confirmação de Oxford, ver adiante, p. 158. Este pequeno erro é significativo, porque W. S. nunca esteve em Itália.*

P. A. Sabes da sua viagem de Veneza por mar, pelos estreitos até Génova, e depois, por terra, de regresso a Veneza? Sabes também que esse é precisamente o percurso de Bassanio com Launcelot Gobbo, como descrito n'O Mercador de Veneza?

W. S. Sim, claro que sei.

P. A. Oxford passou por, ou perto de, Montebello. Foi esse o Belmont da peça?

W. S. O nome impressionou-o, pela sonoridade, e foi escolhido; mas o Belmont da peça não é uma imagem de Montebello. O cenário relaciona-se com Verona; o nome foi dado pelo seu doce som.*

**Veja-se a sensibilidade de Oxford para a música das palavras, nos sonetos e nas peças.*

P. A. Muito interessante! Voltemos agora a Londres.

Falámos da última vez da Mermaid. Diz-nos Fuller que costumavas ter duelos de espírito com Ben Jonson lá. É verdade? E esse "Shakespeare" refere-se a ti ou a Oxford?

W. S. Refere-se a mim. Oxford não era de frequentar muitas tavernas. Eu costumava discutir com Jonson sobre o significado das palavras nas peças dele. Encontrávamos muitos temas para discussão. Bebíamos e discutíamos: discutíamos e bebíamos. Muitas vezes ele levava a melhor, pois era muito fluente de palavras.†

† *Fuller, History of the Worthies of England, ca. 1650.*

P. A. Jonson atacou-te em várias peças; nomeadamente como Sogliardo, etc.,‡ em Every Man Out of His Humour, "Not without mustard".

W. S. Sou alvo em mais do que uma peça; mas isso nunca deu origem a desavença, pois gostava de manter por perto alguém que sabia falar como Jonson.

P. A. É admirável a forma como vós, elisabetanos, conseguiam trocar golpes intelectuais — "a licença da tinta" — sem rancor nem mágoa. Agora, voltemos a O Mercador. Foi representada na Corte com algum título anterior, como Portia e os Mercadores?

W. S. Foi apresentada na Corte; e aí a crueldade teve de ser acentuada, pois os da Corte gostavam de se deitar arrepiados. Portia e o Judeu foi, penso eu, o título na primeira produção.

P. A. Quem foi o melhor Shylock?

W. S. Burbage foi o nosso melhor Shylock; mas não tinha o físico ideal, pois depois de jovem ficou com um "nobre estômago".

P. A. Lord Verulam e tu dizem-me que Oxford tinha um grande espírito. Podes indicar os seus principais alvos — Sidney, por exemplo?

W. S. Muitas vezes Sidney, sim, e eu próprio; pois a troça não magoa a verdadeira amizade. Gostava de representar Sidney a chorar por não ter nascido mulher, mas homem!

P. A. Sidney sabia que era Aguecheek em Noite de Reis?

W. S. Não, não sabia. Isso teria irritado [Sidney]; pois não se importava de ser mulher, mas ser um homem tímido aborrecia-o.§

‡ *Alusão ao lema de Shaxpere, "Non Sans Droict".*
§ *Cf. Noite de Reis, I, iii, 100-10, onde Sir Toby e Sir Andrew discutem o cabelo deste último. Também a cena do duelo (III, iv), em que Viola (que é mulher) e Andrew, tradicionalmente, se comportam exactamente do mesmo modo em palco.*

P. A. Aguecheek era de facto Sidney, e suspeito que também era Slender, em As Alegres Comadres?*

W. S. Sim, de certo modo. Slender não sabia disso. Isso tê-lo-ia irritado. Mas não se trata de um retrato. É apenas uma sugestão.

P. A. Oxford falava muito das suas relações com Anne Cecil e com a Rainha?

W. S. A relação com Anne Cecil era a de um marido legítimo; mas via-a poucas vezes. Com a Rainha, não era só a de súbdito e amigo: era uma espécie de veneração da mente.

P. A. Oxford alguma vez lhe contou algo sobre o famoso torneio de Novembro de 1584, quando participou, e o seu pajem fez um discurso à Rainha?

W. S. Pergunte-lhe sobre isso! Oxford orgulhava-se desse sucesso, que era apenas um feito físico, depois de ter voltado o pensamento para obras de natureza superior.

P. A. Gostava agora de falar com Lord Oxford. Não se esqueça que estarei junto ao seu túmulo na próxima terça-feira, provavelmente de manhã.

(Neste momento, Oxford substitui W. S. como comunicador.)

OX. Não penses que tinha qualquer hostilidade por Sidney — era mais uma risada pela sua elegância e pelo modo de vestir.†

P. A. Disse a W. S. como é encantador que vocês, elisabetanos, trocassem agudezas sem maldade. Sempre soube que Sidney era a inspiração para Aguecheek, que acho bem simpático à sua maneira. Essa é a vossa magia.

OX. Muita coisa exagerada, mas um pouco das manias de Sidney. Éramos um grupo agradável e ninguém era poupado.

P. A. De facto! Agora, pode dizer-me algo do seu torneio em Whitehall, em Novembro de 1584, quando ganhou um prémio, depois de o seu pajem ter lido, ou recitado, um discurso à Rainha?

OX. Foi um momento feliz da minha vida. O meu chamado triunfo gerou um orgulho em mim que era injustificado, a não ser porque a juventude aprecia os dotes do corpo.

P. A. Suponho que sou dos poucos vivos que possuem uma cópia desse discurso. Foi escrito por si?‡

OX. Sim, compus o discurso; mas pareceu-me mais respeitoso deixar que o meu pajem o dissesse, pois tinha passagens pessoais.

P. A. Não compreendo totalmente o discurso, que é muito simbólico. Poderia explicá-lo? Havia muito à volta de uma "árvore-solar".

OX. Sim, mas gostaria primeiro de saber como o interpretou.

P. A. Tomei a “árvore-solar” como referência à Rainha e ao seu filho; mas não estou certo dos detalhes sem consultar o discurso.

OX. Sim, está certo. É uma referência velada à Rainha e ao seu filho oculto.

P. A. Quem era o seu pajem, Lord Oxford?

OX. O meu filho, a quem os sonetos foram dedicados.

P. A. Esse filho é o pequeno rapaz negro de Sonho de Uma Noite de Verão, com você próprio como Oberon?

OX. Isso estava na minha mente ao escrever. Foi uma ideia, mais do que uma declaração sobre mim e o meu filho.*

P. A. A poesia lírica de O Sonho parece-me das mais belas jamais concebidas. Foi fácil de escrever? Deu-lhe prazer?

OX. Foi-me muito difícil, pois queria que as palavras não fossem sólidas, mas como um sonho.

P. A. Então, como vejo, estava muito próximo do mundo psíquico?

OX. Sim, se se refere a uma visão — que foi isso mesmo.† Surgiu-me de repente na mente.

P. A. Quando O Sonho foi representado, como creio, no casamento de Lady Elizabeth Vere com Lord Derby; foi então uma revisão da peça original?

OX. O Sonho foi escrito cerca de treze anos antes do casamento da minha filha.

P. A. Isso seria por volta de 1582. Que idade teria o rapaz então?‡

OX. Sim, o rapaz tinha quase oito anos nessa altura.

P. A. É hora de terminar. Muito obrigado e até breve!

OX. Encontrar-nos-emos no túmulo.

19 DE MAIO DE 1945

Johannes. Shaxper deseja falar.

P. A. Com prazer.

Adeus! Tudo será mostrado.
Shaxpere. Agora quero apertar-lhe a mão e agradecer-lhe por ter cumprido a promessa, o que me deu bastante prazer. Estive ao seu lado; Oxford do outro lado; e as nossas peças estavam abaixo de mim no túmulo, como lhe disse.§
P. A. Transmitirei a mensagem. Voltando às peças, e Love's Labour's Lost? É uma peça de Oxford?

**Slender (Sidney) está envolvido com "sweet Anne Page", ou seja, Anne Cecil, que no final da peça casa com o jovem aristocrata Fenton (Oxford). Antes do casamento de Anne com Oxford, estava prometida a Sidney. Tradicionalmente, Aguecheek e Slender vestem-se e comportam-se de modo semelhante em palco.*
† Oxford, portanto, "ouviu" o que W. S. me dizia.
‡ Só se conhece uma cópia impressa do discurso. Está encadernada com um exemplar do Axiochus de Spenser (1592). Possuo uma transcrição. Creio que este Triunfo é o referido no Soneto 25, alusivo a acontecimentos da vida de Oxford nos anos 1580.

**O pequeno rapaz negro em O Sonho torna-se pajem de Oberon, entregue por Titânia, nome que simboliza Elizabeth. A cor negra liga-o, de forma imaginativa, à Dark Lady, que também simboliza a Rainha.*
† Compare-se com as palavras de outro grande lírico, Swinburne, sobre a humanidade: "whose life is a dream and a vision between a sleep and a sleep".
‡ Segundo os meus cálculos, o rapaz nasceu da Rainha Isabel no final de Fevereiro de 1575, enquanto Oxford estava no Continente. Como Oxford disse que o rapaz tinha "quase oito" no verão de 1582, isso aponta para uma primeira versão de O Sonho provavelmente no verão de 1583. Mrs. Edward Clark pensa que a peça foi representada pela primeira vez em Greenwich, a 26 de Dezembro de 1584, com o título A Pastorall of Phyllida and Corin. Não aceito a data ortodoxa do nascimento de Southampton, 1573.
§ Note-se a espontaneidade desta comunicação.

W. S. É uma peça de Oxford. Adicionei algumas frases, e alterei e cortei algumas cenas; mas a ideia foi de Oxford.

P. A. Quem eram "A Raposa, o Macaco e o Zangão"?

W. S. Tome-os como três referências muito ligeiras a três pessoas eminentes.

P. A. Tal como os interpreto, a Raposa é Burleigh, o Macaco é Simier e o Zangão é Oxford.*

W. S. Está absolutamente certo. O Zangão sabia bem da sua identidade, e quase se sentiu lisonjeado.† Os outros não tinham qualquer noção da nossa

intenção. Em todos os casos, não considere qualquer semelhança ou referência como um retrato, em nenhum sentido.

P. A. Compreendo perfeitamente. Era L.L.L. a mesma peça que foi apresentada na Corte, no início de 1579, com o título, “Um Mascarado de Amazonas e um Mascarado de Cavaleiros?”‡

W. S. A mesma peça, algo alterada.

P. A. Oxford era particularmente afeiçoado a esta peça, não era?

W. S. Era, sentia que a peça era dele. Trabalhámos nela juntos; mas ambos sentíamos que era Oxford quem era o responsável. Eu limitei-me a podá-la humildemente, e ocasionalmente acrescentei uma linha.§

P. A. Mas a peça dentro da peça — os Nove Valorosos?

W. S. Fui eu quem a escreveu; ah sim! Oxford não se inclinava para esse tipo de trabalho.

P. A. Teve algo a ver com a revisão publicada em 1598?

W. S. Não, não tive nada a ver com isso. Estava nas mãos de Francis Bacon, e ele tratou dela.

P. A. E quanto à Noite de Reis — a minha favorita entre as comédias?

W. S. Tive parte na escrita dessa peça. Não escrevi tudo, excepto as cenas cómicas; e nessas trabalhei sozinho. Não creio que Oxford tenha feito quaisquer sugestões.

P. A. Escreveu a cena na cozinha de Olivia?

W. S. Sim, cada palavra dela.

P. A. E a canção do bobo, “Mistress Mine”?

W. S. De Oxford.

P. A. E a cena do jardim?

W. S. Grande parte dela. Penso que toda é minha. Baseou-se em algo que realmente aconteceu.

P. A. Este logro de Malvolio era dirigido a Oxford ou Hatton?

W. S. Oh! A Hatton, não a Oxford — não um retrato [de Hatton], mas uma sugestão. Fui eu quem escreveu a carta falsificada.P. A. E “Si Fortunatus Infoelix” era o lema de Hatton, não era?

W. S. Sim, mas Hatton nunca o reconheceu.‖

**Em Mother Hubbard’s Tale, de Spenser, a raposa velhaca é também Burleigh: o Macaco é Alençon, ou o seu enviado, Simier, a quem Isabel costumava chamar “Mon petit singe”. Em Muiopotmos, de Spenser, a Borboleta é Oxford; e em Love’s Labour’s Lost, o rapaz Moth é, no meu entendimento, Southampton. O pai e o filho, portanto, são Zangão, Borboleta e Moth. Como de costume, são referências, não retratos.*
†Isto significa provavelmente que Shaxpere, e não Oxford, escreveu nessa rima canhestra.
‡Isto foi primeiramente apontado por Mrs. Edward Clark.
§Em The Life and Adventures of Common Sense (1769), a personagem Wit — que é evidentemente Oxford como dramaturgo — é descrita como deleitado pelo engenho e réplica de uma certa peça que acabara de escrever — essa peça sendo, sem dúvida, Love’s Labour’s Lost.
‖Sir Christopher Hatton (Malvolio) era vice-camarista da Rainha Isabel e capitão da sua guarda pessoal. Na peça, é o intendente de Olivia. A carta forjada é assinada “O Afortunado Infeliz”. W. S. quer dizer que Hatton não reconheceu a sua própria identidade em Malvolio.

P. A. Sempre me interessou ver como, por exemplo, em Bussy D’Ambois, de Chapman, e em Every Man Out of His Humour, de Jonson (V. 4), a junção das tuas cenas cómicas com a poesia de Oxford é considerada uma péssima arte. Tens algum comentário a fazer sobre isso?*

W. S. Esses dois, Chapman e Jonson, acreditavam nisso. A poesia devia estar num patamar isolado. A comédia devia ser apresentada noutro plano. A mistura de ambos era para eles como um trago de cerveja azeda. Nós não concordávamos.

P. A. Quais foram as tuas comédias mais populares? Entre nós, Noite de Reis e O Mercador ainda são as que mais público atraem.

W. S. O Mercador foi sempre a mais popular. Continha o Judeu, e a figura do Judeu, alvo de zombarias, era popular. A comédia em Noite de Reis era, na minha opinião, superior a qualquer coisa em O Mercador.

P. A. Concordo. Agora sobre Noite de Reis, há uma alusão tópica em I, 3, que não consigo interpretar — a referência de Sir Toby ao “retrato de Mistress Mall”. Quem era ela?

W. S. Bem, era uma alusão a uma mulher que tinha muito má reputação na cidade. Tinha mandado pintar um retrato onde aparecia como uma madre superiora. Esse era o lado humorístico. A cidade tinha-se rido com isso.† Deixa-me dar-te um conselho:

E agora, meu amigo, não tornes as nossas alusões demasiado públicas; pois não poderiam ser tomadas como história, mas como romance fundado em factos — tudo fundado no que realmente aconteceu.

P. A. Obrigado, percebo. Agora, podes dizer-me se o casamento em Noite de Reis entre Olivia [Rainha Isabel?] e Sebastião simboliza os laços dela com Oxford? Chegou a haver algum casamento ritual, ou cerimónia semelhante, entre eles?

W. S. Sim, era apenas uma referência simbólica. Não houve qualquer casamento entre Oxford e a Rainha, simbólico ou de outro tipo.

P. A. E quanto àquela comédia algo misteriosa, All's Well?

W. S. É uma combinação de Oxford e minha. Está entrelaçada. Trabalhámos juntos.

P. A. Com Bertram como Oxford?

**Em Every Man Out of His Humour, V, iv (1599), que contém uma burlesca elaborada da cena da cozinha em Noite de Reis, um dos copeiros diz, referindo-se a essa cena: "Se fosse a mais vil porcaria, ou lama que corre pelo esgoto, estou obrigado a bebê-la." Em Bussy D'Ambois, de Chapman (ca. 1605), Guise, usando também a metáfora da lama, diz, em versos certamente dirigidos a Noite de Reis:*
where is law:
See how it runs, much like a turbulent sea;
Here high, and glorious, as it did contend
To wash the heavens and make the stars more pure;
And here so low it leaves the mud of hell
To every common view.
O "alto" é a poesia de Oxford: o "baixo" é a comédia de Shaxper. Veja-se o meu Shakespeare and Chapman as Topical Dramatists, cap. 5, e Plays of Shakespeare and Chapman in Relation to French History, cap. V.
†T.N. I, iii, 133. Sir Toby para Sir Andrew:
"Why are these things hidden? Why have these gifts a curtain before them? Are they like to take dust, like Mistress Mall's picture?"
A antítese está entre esconder os vícios da senhora e as virtudes do cavaleiro.

W. S. Uma sugestão de Oxford, nada mais.

P. A. Uma peça precoce, não é verdade?

W. S. Sim, não a primeira; a terceira, creio eu.

P. A. Foi originalmente apresentada na Corte com o título “O Rapto da Segunda Helena”?

W. S. Sim, mas bastante alterada. O original foi apresentado na Corte.*

P. A. Chapman não a reviu mais tarde? Parece haver algumas palavras dele nela.

W. S. Chapman reviu; mas não concordo; as palavras não são dele.

P. A. All’s Well é a mesma comédia que Love’s Labour’s Won?

W. S. Sim; está correcto.

P. A. E a peça companheira, Measure for Measure?

W. S. Está dividida. As três primeiras cenas são em grande parte de Oxford; as cenas posteriores têm mais da natureza de Shaxpere.

P. A. Parece haver fortes afinidades com Hamlet. Concorda?

W. S. Hamlet foi esboçado imediatamente a seguir. Havia uma semelhança. Foi o mesmo estado de espírito que produziu Hamlet.†

P. A. Pode nomear alguns dos principais actores, digamos em Noite de Reis? (Aqui utilizámos a tábua Ouija, e os nomes de certos actores foram logo soletrados, da seguinte forma: Sir Toby Belch-Mitton; Malvolio-Peltham; Sir Andrew Aguecheek-Dilton; Bertram (All’s Well)-Aldren.‡)

P. A. Não temos quartos de Noite de Reis, Como Quiserem, e outras peças. Foram impressas no Fólio a partir dos originais? Existe alguma comédia em manuscrito, além das tragédias no túmulo?

W. S. Sim, sempre os originais. Que eu saiba, nenhuma das comédias existe.

P. A. As grandes tragédias, suponho, eram mais valorizadas do que as comédias?

W. S. Sim, era mais fácil, no meu tempo, chorar do que rir. Quero que imagine o palco como era. Os papéis eram frequentemente trocados. Muitas vezes,

uma pessoa jovem e aristocrática manifestava desejo de representar um papel. Então, era-lhe dado, após uma prova perante os escritores e críticos. Frequentemente, actores não treinados representavam papéis pequenos e, por vezes, grandes papéis.

**Provavelmente com o título Love's Labour's Won, apresentada, juntamente com L.L.L., perante a Rainha e Simier no Palácio de Richmond, no início de Janeiro de 1579. Estas são as únicas comédias shakesperianas passadas em França; o cenário em honra de Simier, que era o enviado de Alençon à Rainha. Robertson ficou convencido de que Chapman teve participação em All's Well. Ver The Genuine in Shakespeare, p. 110.*

† Um comentário interessante. Segundo Admiral Holland, a minha data para o esboço de Hamlet é cerca de 1583. Tenho cerca de setenta alusões tópicas à volta dessa data. A minha data para Measure for Measure é 1582, data de Whetstone's Heptameron of Civil Discourses, de onde provavelmente foi tirado o enredo de M. for M. A peça, considerada topicalmente, certamente dramatiza as severas medidas tomadas contra os católicos a partir de 1581, após a denúncia do grupo Howard-Arundel por Oxford no final de 1580.

‡ Nenhum destes nomes está na lista de actores apresentada por Sir E. Chambers em The Elizabethan Stage.

P. A. Oxford chegou a representar? Depreendo da sátira de Jonson, Cynthia's Revels, etc., que sim?

W. S. Tentou representar; mas o poeta é uma figura lamentável em palco; pois devora o verso que, por sua vez, o devora a ele. Por isso, creio que aprendeu que não era ator.

P. A. Southampton chegou a actuar? Sei, por referências contemporâneas, que tinha algum talento.

W. S. Oh, sim. Poderia ter sido um grande actor, não fosse ele um lorde. Tinha grande poder emocional.

P. A. Pode nomear algum dos papéis que desempenhou?

W. S. Tentou — e conseguiu — representar Romeu, e Ferdinand em A Tempestade. Era seu hábito representar o amante.*

P. A. O discurso de Hamlet aos actores baseou-se num discurso real?

W. S. Baseou-se num discurso de Oxford, que frequentemente falava aos actores.†

P. A. Aos actores, fossem rapazes ou adultos, das suas próprias companhias?

W. S. Sim.

P. A. É altura de terminarmos por hoje.

P. A. Vai assistir às peças em Stratford? Viu, por exemplo, Claire Luce a interpretar Viola?

W. S. Oh, sim. Estive lá por sua causa. Ela foi demasiado pródiga com as suas falas. As frases tinham pouca forma. É uma boa Viola em espírito; mas fraca na fala.‡ Despeço-me.

Johannes. Oxford veio hoje. Quer falar com ele ou com W. S.?

W. S. também está aqui — não Verulam.

P. A. Lord Oxford primeiro, por favor. ("Edward Oxford" assinou então.)

OX. Vim porque encontrei perguntas na sua mente que só eu podia responder.

P. A. Obrigado por vir. Há muitas questões que gostaria de lhe colocar. Comecemos por uma comédia, Measure for Measure. Esta peça, em parte, dramatizava as severas medidas tomadas contra os católicos romanos após a sua ruptura com o grupo Howard-Arundel?§

OX. Sim; mas tive de ser cauteloso. Tive a ideia dessas medidas, e trabalhei em metade da peça — depois rejeitei-a.

P. A. O W. S. ajudou-o a terminá-la? — ou Lord Verulam?

**Em Cynthia's Revels, III, iii, há uma paródia astuta de Oxford (Amorphus) a orientar Southampton (Asotus) no papel de Romeu.*
† Oxford tinha uma companhia de actores adultos, e outra de jovens, conhecidos como "The Oxford Boys". Cf. Hamlet: "Do the boys carry it away?" Quando Hamlet foi esboçado, Oxford era arrendatário do Blackfriars Theatre, tendo Lyly como seu secretário e gerente.
‡ Concordo inteiramente com esta crítica.
§ Este escândalo (1581-2) alertou o Governo para o perigo católico proveniente do grupo Howard-Arundel, com quem Oxford se tinha desentendido gravemente, por estarem ao serviço de Espanha. Velhas leis anti-católicas foram reforçadas, como nos diz o Duque em I, iii:
We have strict statutes and most biting laws…
Which for these fourteen years we have let slip.

Os "catorze anos" são os que vão desde a execução do Duque de Norfolk em 1572, até ao julgamento de Maria, Rainha dos Escoceses, em 1586.

W. S. gostava da peça. Não, Verulam não gostava nada, e receava polémica.*

W. S. ajudou a terminá-la. Se ler com atenção, talvez veja que a primeira metade é de uma mão completamente diferente das cenas iniciais. Escrevi as cenas de Claudio; e Isabella é uma ideia minha.

P. A. Parte da poesia parece-me das mais elevadas que alguma vez escreveu — versos ditos por Claudio e Isabella. Suponho que o discurso de Claudio sobre a morte representa as suas ideias na altura?†

OX. Representa as minhas ideias muito cruas sobre a morte. Na verdade, imaginei-me em Claudio.‡

P. A. Juliet, suponho, tem algo de Anne Vavasour, tal como em Romeu e Julieta?

OX. Oh, Juliet tem um pouco de Anne — talvez mais do que eu imaginava.

P. A. E Mariana! Era Anne Cecil?

OX. Não diria que fosse, de todo, um retrato de Anne — Anne pode ter-se infiltrado na minha escrita.§

P. A. A "moated grange" de Mariana era real? — uma das suas casas?

OX. Sim, confesso que era uma casa isolada em Essex.

P. A. Pode localizá-la? Ainda existe?

OX. Já não existe. Ficava perto do centro do condado.‖ Gostei especialmente das primeiras cenas de Measure for Measure.

P. A. Foi uma forma nobre de te vingares dos teus primos, à custa deles, embora sem malícia, e para o futuro deleite do mundo durante séculos! Much Ado também se baseia nos problemas Howard-Arundel?

OX. Sim, de certo modo, sim. O escândalo Howard-Arundel sugeriu as cenas de Dogberry e Verges. Era hábito do nosso círculo usar uma controvérsia pública para entreter o público — evitando qualquer referência explícita. Deu-me certamente o título. ¶

P. A. Hero, suponho, é, topicalmente, Anne Cecil, também caluniada, como sabemos, pelo grupo Howard-Arundel?

OX. Sim: talvez não uma defesa muito eficaz; pois a pobre Anne foi atacada rudemente; mas pode ser vista como a ideia de Hero.

P. A. E sobre The Taming of the Shrew? Foste tu quem a escreveu?

OX. A peça só é minha em pequenas partes — um discurso aqui e ali, e assim por diante.

P. A. Os diálogos entre Katharina e Petruchio, por exemplo?

OX. Em alguns casos escrevi os diálogos, ou fiz sugestões a outros que estavam muito ocupados com a comédia da peça, e esqueciam que, além de comédia, tinha de haver uma história de seres humanos.

P. A. Consegues nomear originais para Katharina e Petruchio?

OX. Não os retirei da vida real; nem foram criações minhas; e, conhecendo bem as almas femininas, não posso concordar que Katharina seja, de algum modo, baseada na realidade.*

P. A. Qual era a ligação com The Taming of a Shrew?

OX. Claro que a peça antiga sugeriu esta.

P. A. E quanto a Sly, o funileiro? A introdução sugere-me fortemente que W. S. é aqui o alvo? †

OX. Bem, sim; Sly tem um pouco de W. S. em si; e a personagem foi, a meu ver, usada de forma desrespeitosa. Pode ver-se que ali trabalhou uma mão que não era nem de Shaksper nem minha!

P. A. Concordo plenamente. W. S. disse-me que, no fim da tua vida terrena, fizeste uma segunda visita a Itália. É verdade e está registado? Não tenho conhecimento disso.

OX. Não há registo da minha segunda visita. Devo explicar que Itália me inspirou quando a visitei na juventude. Dois anos antes da minha morte,‡ visitei-a de novo. A idade e a frustração haviam-me embotado os sentidos; pois não achei que fosse uma influência inspiradora da segunda vez.

P. A. Podes nomear alguns lugares onde estiveste?

OX. Estive novamente em Verona; e visitei Rimini, Pádua e Veneza.

P. A. W. S. disse-me que estavas lá numa missão particular?

OX. Sim, fui primeiro a Verona, para descobrir toda a história de uma família nobre.

P. A. Os Scaligi, foi?

**No que toca à psicologia de Katharina, concordo plenamente com Oxford; mas há muito que acredito que os autores da peça tinham em mente "o bravo Lord Willoughby" (de Eresby) como Petruchio; e, como Katharina, em parte, a sua mulher, irmã de Oxford, Lady Mary Vere, ou a sua meia-irmã, Katharine de Vere, Lady Windsor. Ver Life-Story of E. de V. as Will. Shakespeare, pp. 93-5 e 299-304.*
† Sly refere-se a Wilmecote perto de Stratford-on-Avon quando diz: "Perguntem a Marion Hackett, a gorda taberneira, se não me conhece?"
‡ A segunda visita de Oxford a Itália teve lugar, portanto, no início do verão de 1602.
¶ MUCH ADO About NOTHING. Dogberry é uma burlesca muito habilidosa de Arundel. Expressões como "God's a good man", "gifts that God gives", etc., aparecem nos próprios escritos de Arundel como, "God is strong", "God hath not forgotten you", etc. Ver Much Ado, III, v.

**Sim, o manuscrito ficou sob controlo de Verulam. A frase é dirigida a mim.*
† Sim; admito que "Ever or Never" era uma espécie de assinatura minha.
‡ Thersites, personagem da peça, representa Chapman, sendo toda a peça uma paródia da Ilíada de Chapman.
§ O Quarto de 1604 não foi pirateado; Oxford autorizou a publicação.

OX. Sim.

P. A. Não ficou registo dessa viagem, creio que disseste?

OX. Não, não ficou nenhum registo; lamento profundamente.

P. A. Posso perguntar agora sobre Troilus and Cressida, uma peça algo misteriosa. Foste tu quem a escreveu?

OX. Não fui o principal autor. Os autores foram sobretudo outros que não eu ou W. S.—

W. S. contribuiu com algo; eu, muito pouco de facto. Os outros que a escreveram foram Beaumont e dois dramaturgos de menor relevo.

P. A. O manuscrito, pelo que percebo, ficou sob o controlo de Lord Verulam, que me disse ter escrito o prefácio do Quarto de 1609? Concordas? A frase

que abre o prefácio, “A never writer to an ever Reader", parece ser dirigida diretamente a ti.

OX. Sim, ficou [sob o controlo de Verulam]. [A frase] é dirigida a mim.*

P. A. “Ever or Never” era uma espécie de assinatura tua?

OX. Sim; admito-o.†

P. A. A peça Troilus parece-me uma paródia de Chapman, com Thersites representando Chapman.‡

OX: Bem, meu caro senhor, é definitivamente uma paródia da Ilíada de Chapman; e, para mim, um trabalho pobre e confuso. Falta-lhe engenho, e não tem mérito poético.

P. A. Concordo. Podemos ouvir-te sobre Hamlet, provavelmente a peça mais discutida do mundo?

OX. O meu esforço mais laborioso! E posso dizer que Hamlet é a minha personagem favorita. Fico realmente feliz por ter dado ao palco uma figura viva. Temia que fosse demasiado complexa para viver.

P. A. Por volta de que época redigiste Hamlet?

OX. A história chegou-me na juventude. Reflecti sobre ela desde que era rapaz de dezassete anos. A personagem foi crescendo e crescendo. Deixei-a crescer; e não apressei a sua redação. Só a terminei na maturidade.

P. A. Estou certo em supor que tinhas um primeiro esboço praticamente completo por volta de 1583, quando tinhas trinta e três anos?

OX. Sim; alterei-o várias vezes. Alterava-o constantemente, e era demasiado longo para o palco. Eu sabia disso. Tinha planeado encurtá-lo; mas a oportunidade nunca surgiu.

P. A. O primeiro Quarto de 1603 era, claro, não autorizado? Foi uma versão não autorizada. Mas o segundo Quarto de 1604 não foi pirateado? Autorizaste-o?§

OX. Sim, o Quarto foi com a minha aprovação e consentimento.

P. A. Há mais de ti, Lord Oxford—do teu eu interior, quero dizer—em Hamlet do que em qualquer outro papel que tenhas escrito—se é que a pergunta faz sentido?

OX. É uma pergunta justa. Hamlet tornou-se cada vez mais Oxford, e mais o seu mundo interior, à medida que o tempo passou.

P. A. E para Horatio tinhas o teu primo, Sir Horace, em mente?

OX. Horatio era o contraste necessário a Hamlet. Sim, talvez Horace estivesse na minha mente. ‖

**Verulam admite que o seu prefácio para Troilus foi retirado da edição do Fólio porque era demasiado revelador da ligação de Oxford à produção shakespeariana.*
†Tanto dentro como fora das peças shakespearianas, a junção das palavras "Ever" e "Never" é frequentemente usada para designar a ligação oculta com Oxford.
‡Thersites, aquele "maldito cofre de inveja", como Patroclus lhe chama, é apenas uma exacerbação do carácter amargamente invejoso de Chapman, tão evidente em muitos dos seus poemas.
§Isto confirma o que já foi frequentemente apontado—que o falso Hamlet Q. tem na página de título, "as it hath been divers times acted", enquanto o Q. 2 autorizado é descrito como "enlarged to almost as much again as it was, according to the true and perfect copy", sem referência a exibições prévias, para as quais era, obviamente, demasiado longo. A peça elisabetana média não excedia cerca de duas horas e vinte minutos de representação.
‖Verulam confirma isto. Ver atrás, p. 108.

P. A. Quando escreveste o Soneto 121, que começa, "Tis better to be vile than vile esteemed," suponho que tinhas Hamlet em mente?*

OX. Tinha Hamlet em mente; e talvez possa dizer que Hamlet nunca saiu da minha mente; mas o soneto surgiu como poema; a peça não teve relação directa com ele. Tenho de admitir que me liguei a ele. Foi um desvelar da minha alma.

P. A. Já que estamos nos sonetos, em ligação com as peças, que dizer daqueles belíssimos, 43-45, sobre o "pensamento ágil", etc.? Parecem quase parafrasear versos de Sonho de Uma Noite de Verão.

OX. Creio que tinha o Sonho de Uma Noite de Verão na mente. As peças que amava continuavam a insinuar-se em poemas que eram expressão do meu amor mais profundo.

P. A. Então Lord Southampton estava muito presente no teu espírito, como Puck, por exemplo?

OX. Sim, sempre e para sempre na minha mente. Ele era um príncipe das fadas, mais do que um duende.

P. A. Não eras tu o Oberon para o seu Puck?

OX. Até certo ponto; mas, como representação, Oberon era Southampton. Essa peça voou e esvoaçou da minha pena. Não fiz esforço nenhum, e não escrevi nenhuma das cenas de comédia. Era um poema, sempre ligado a Southampton.

P. A. Eu considero-a o mais belo entretenimento de palco que alguma vez saiu da mente humana. Já que estamos a pensar em Southampton e nos sonetos, podes explicar-me o Soneto 59, “If there be nothing new but that which is,” etc.? Podes dizer-me a que se refere a expressão “five hundred courses of the sun”?

OX. É uma pergunta demasiado súbita. Leva-me novamente a Itália.

P. A. Estou a ficar cansado; e senti que estava a pensar de forma desajeitada. Tinha em mente Love’s Labour’s Lost, e a estrela pairando sobre a bandeira de Aubrey de Vere em 1098.

OX. Darei uma resposta mais detalhada depois.

P. A. Está na hora de terminarmos. Os meus mais profundos agradecimentos pela informação tão interessante e valiosa que me deste. Obrigado também por teres vindo ao túmulo em Stratford. O calor e o agradável resplendor que senti nos braços asseguraram-me fisicamente da tua presença espiritual.†

OX. Estive ao teu lado em Stratford. Olhámos juntos para o manuscrito de Hamlet.

O soneto está repleto de ecos de Hamlet, incluindo “to be or not to be”:
’Tis better to be vile than vile esteem’d,
When not to be receives reproach of being.
Segue-se uma referência ao motivo do adultério em Hamlet, e depois este dístico:
Or on my frailties why are frailer spies
Which in their wills count bad what I think good.
Aqui está, certamente, a frágil Ofélia a espiar Hamlet, juntamente com uma paráfrase aberta de “Nothing good or bad but thinking makes it so”. A frase seguinte, “I am that I am”, foi escrita por Oxford numa carta a Burleigh, a 30 de Outubro de 1584, cerca de um ano após o esboço de Hamlet, por volta de 1583. As conclusões são inescapáveis: a pena que escreveu os sonetos escreveu também o Dream e Hamlet, como o próprio Oxford aqui admite.
†Ver atrás, p. 92.

P. A. Onde foi—à cabeça, aos pés, ou ao peito?

OX. Ao peito!

2 DE JUNHO DE 1945

Johannes. Hoje Shaxpere está aqui.

P. A. Fico muito satisfeito por falar com ele. Tenho muitas perguntas preparadas.

Shaxpere. Estou pronto e disposto.

P. A. Falando, da última vez, sobre Heminge e Condell, os actores, em relação ao Fólio, chamou-lhes “natives”. O que queria dizer com essa expressão? Nativos de onde?

W. S. Queria dizer que eram de Arden. Tinha por costume chamar “natives” ao povo de Warwickshire.*

P. A. Obrigado. Agora, sobre Warwickshire e Arden, sempre supus, e Lord Oxford confirmou, que foi o original de Sly em The Shrew? Isso foi, para dizer o mínimo, desrespeitoso para consigo.

W. S. Eu era Sly, e sabia que era Sly; mas senti que não havia malícia.

P. A. E Marion Hackett, a taberneira gorda de Wilmecot, nessa mesma Introdução? Era uma pessoa real que o serviu?

W. S. Era um tipo comum. Não era intenção associar uma taberneira específica a ela.

*Arden é uma região de Warwickshire, onde ficava Stratford-upon-Avon, terra natal de Shakespeare.

P. A. Quero explicar-lhe, W. S., que estas identificações de Sly em The Shrew, e de William em As You Like It, que fiz há muito, levaram-me naturalmente à conclusão de que você não passava de um camponês do campo que foi colocado como “Shakespeare” por brincadeira. Que outra conclusão poderia eu tirar? Agora vejo que é um homem altamente inteligente e capaz; e que durante anos lhe tenho feito, involuntariamente, uma injustiça. Daqui em diante, farei o que estiver ao meu alcance para reparar isso.

W. S. Não era Sly, tomando-me no todo; nem era tão insípido como William.

P. A. Já que falamos de The Shrew, tu ou Oxford escreveram as cenas entre Katharina e Petruchio?

W. S. Não as escrevi, nem Oxford. Essas cenas foram escritas por duas pessoas em conjunto.

P. A. Podemos saber quem eram?

W. S. Agora deixo ao seu discernimento quem tinha sentido de valor comercial e de humor.

(Aqui P. A. falou em voz alta — “Deixe-me pensar—Jonson; Chapman, não!—nenhum deles serve. Fletcher é o homem mais provável!” Mrs. Dowden já escrevia apressadamente.)

W. S. Nem Ben Jonson, nem Chapman—Fletcher em conjunto com Beaumont.

P. A. Muito interessante. Quem era o original de Petruchio? Suspeito de Lord Willoughby de Eresby. Estou certo?

W. S. Mais ou menos Willoughby; não totalmente o seu tipo.*

P. A. Passemos a Merry Wives. Era uma peça de Oxford?

W. S. Oxford e eu colaborámos de perto aqui; sendo eu o autor de Falstaff.

P. A. Falstaff é uma obra-prima! Teve um original?

W. S. Falstaff é totalmente fictício, com um pouco de vários que conheci.†

P. A. Há uma tradição de que foi escrita a pedido da Rainha Isabel, que queria ver Falstaff apaixonado. É verdade?

W. S. Sim, praticamente. A Rainha divertiu-se muito com Falstaff: e queria saborear o lado amoroso dele.

P. A. Outra tradição diz que a peça foi escrita em duas semanas. Isso também é verdade?

W. S. Não; escrevi-a apressadamente; mas não estava totalmente pronta, ainda estava “em trabalho de parto” ao fim de catorze dias.‡

P. A. A topografia de Windsor na peça é, pelo que li, bastante correcta. Tinhas estado em Windsor?

W. S. Eu conhecia Windsor muito bem.

P. A. Tinhas lá estado com Oxford?

W. S. Ia com Oxford; e foi lá que conheci a sua Dark Lady.§

P. A. Mistress Page era em parte essa Dark Lady? Consegues ver alguma ligação?

W. S. Oh não! Não me ajoelharia perante Mistress Page.

P. A. A Dark Lady foi amável contigo?

W. S. Muito amável; e ao mesmo tempo mantendo a distância. Interessavam-me muito os seus comentários sobre o próprio palco.

P. A. Eram comentários com os quais concordavas?

W. S. Ela era perspicaz. Via as coisas do palco do ponto de vista do público, unindo em si a multidão comum e o público aristocrático.

P. A. E quanto ao jovem Fenton em Merry Wives? Tem alguma ligação com Oxford?

W. S. Fenton é Oxford; e o disfarce não é evidente.‖

P. A. Reparo que Fenton, e outras personagens inspiradas total ou parcialmente em Oxford, têm as iniciais E. O. Isso não será coincidência? Foi propositado?

W. S. Sim, foi feito de propósito. Dava-nos prazer.¶

P. A. Podes dar-me a data de Merry Wives? Cerca de 1597?

W. S. Não tão tarde quanto 1597. Foi em 90-3 ou 4.

**Para identificação dos originais de Katharina e Petruchio em The Shrew, ver Life-Story of E. de Vere as William Shakespeare, pp. 93-5. Para análise da Introdução, pp. 299-304.*
†Ver The Falstaff Saga, de John Dawtrey, 1927, que argumenta que o original de Falstaff foi o Capitão Nicholas Dawtrey, um gordo dependente da corte da Rainha Isabel.
‡A primeira menção à tradição está em Comical Gallant de John Dennis, 1702: "A peça de Shakespeare em catorze dias foi escrita."
§Significa, naturalmente, a Rainha.
‖Merry Wives, III, ii. Host: "Mestre Fenton, ele salta, dança, escreve versos." Page diz de Fenton: "É de região demasiado elevada"—significando "de

nascimento demasiado nobre para Anne Page", com quem, no entanto, casa. Oxford casou com Anne Cecil, muito abaixo dele em nascimento. ¶E. O. significa EDWARD OXFORD. Cf. Romeo, Leontes, Prospero, Leonatus, etc.

P. A. Sim, provavelmente; e estreada em Windsor durante as celebrações da Jarreteira?*

W. S. Sim, nenhum teatro a tinha visto. Foi estreada perante a Rainha.

P. A. Will Page, topicalmente, era Southampton?

W. S. Não era um retrato. Southampton não era, de forma alguma, o seu modelo.

P. A. Outras personagens dizem dele que "nada aprende nos livros" e aconselham-no a "ir brincar"—tudo isto se aplica a Southampton.

W. S. Talvez tivéssemos em mente que Southampton era melhor a brincar do que a trabalhar; mas não é para ser visto como retrato.

P. A. Há pistas baconianas na cena de Will Page. Foi F. B. quem a escreveu?

W. S. Não; Bacon não a escreveu. Nunca escreveu uma cena em qualquer peça.†

P. A. Passemos a Othello! Disseste uma vez que era a tua peça favorita. Não é a minha. O tratamento de Desdemona é demasiado cruel.

W. S. É a minha favorita—mas sempre preferi lidar com um vilão como Iago.

P. A. Foste tu quem escreveu as cenas de Iago?

W. S. Sim, posso reivindicar a criação de Iago.

P. A. Seria justo dizer que escreveste as falas de Iago, e Oxford as de Othello?

W. S. Grande parte foi uma mistura dos dois, no que toca a Othello; mas Iago foi escrito por mim. Oxford detestava a feitiçaria de Iago. A sua astúcia, e o uso do veneno na mente simples, chocavam-no.

P. A. Iago era uma personagem popular no palco do teu tempo?

W. S. Sim, era, e os actores tornavam a sua fealdade ainda mais feia.

P. A. Foste tu o melhor Iago? Ou foi Burbage?

W. S. Burbage não queria representar Iago. O papel que desempenhava invariavelmente era Othello. Eu era um Iago aceitável, e sabia dizer as minhas falas sem gritar.

P. A. A data era perto de 1588—a vitória sobre a Armada e a morte de Anne Cecil?

W. S. Não está longe: 1589 está mais perto do que 1588.‡

P. A. O bombardeamento da frota turca, no segundo acto, é um eco da Armada—lendo “espanhóis” em vez de “turcos”?§

W. S. É um eco da Armada.

P. A. Existe alguma ligação entre as mortes de Desdémona e Anne Cecil?

W. S. Não está ligada directamente à Lady Oxford—Não!‖

P. A. Oxford saiu da Corte logo após a morte da esposa?

W. S. Sim, imediatamente. Deve-se sobretudo a Sua Majestade, e aos seus comentários sobre a morte de Lady Oxford. Os maridos tornam-se fiéis quando as esposas passam para o outro lado.*

P. A. Entretanto, durante os anos 1580, a tua amizade com Lord Oxford desenvolveu-se e fortaleceu-se, ao mesmo tempo que as vossas capacidades enquanto colaboradores também cresciam?

W. S. Sim, éramos iguais, actor e poeta; e a amizade cresceu disso.

P. A. Oxford começava a ser conhecido como dramaturgo no final dos anos 1580. William Webbe e outros escreveram sobre ele como um dos principais poetas entre 1586 e 1589.†

W. S. Sim, William Webb estava curioso por saber porque é que um poeta frequentava tanto o palco.

P. A. Deduzo que ele não sabia os factos?

W. S. Não sabia a verdade. Era um homem de curiosidade viva.

P. A. E os literatos do teu tempo, em geral, sabiam?

W. S. Não, não sabiam. Admiravam-se da nossa amizade, e insinuavam muitas coisas; mas mantínhamos segredo sobre a verdade.

P. A. Quando Oxford foi para Warwickshire em 1589, foste com ele?

W. S. Fui com ele para a sua casa lá.

P. A. Era em Bilton Manor?‡

W. S. Sim, desocupada mas bem mobilada. Tivemos uma estadia campestre muito agradável, em que o palco parecia estar sob as árvores de Arden.

P. A. As You Like It foi ideia de Oxford ou tua?

W. S. A peça foi concebida por Oxford, e eu actuei como parteira.§

P. A. Agora, mudando para outra peça—Titus Andronicus. Foi da tua autoria ou de Oxford?

W. S. Acusarias o poeta de tais monstruosidades? Nem o actor é culpado, pois pouca perícia teatral se vê na peça. Nenhum de nós teve parte nela.

P. A. Concordo inteiramente. Estava só à espera do que dirias. Consegues nomear o autor, ou autores?

W. S. Sim, consigo. O primeiro é Fletcher; mas outro ajudou-o a manchar a peça de sangue.

P. A. Suspeito que o segundo autor foi Peele? Certos truques dele parecem visíveis ali.‖

W. S. Fletcher tinha o esboço. Estás certo ao pensar que Peele, sempre sedento de notoriedade, se vestiu com as nossas roupas, e encheu o palco de feras selvagens.

P. A. Após longo estudo, estou convencido de que Titus foi uma espécie de resposta ao Dream. Trocaste Roma por Atenas, a floresta junto à cidade em ambas as peças, o bebé negro, os pares de amantes, cães e caçadas, etc., tudo tal como em Dream, apenas retorcido e obscurecido numa tragédia sombria. Concordas?

W. S. É verdade, de certo modo; mas quem escreveu não tinha sentido de fantasia. Para eles, era realidade. Parafrasearam o meu Dream.

P. A. Sim; o bebé negro é, para mim, uma alusão ao resultado das relações de Lord Oxford com a sua Rainha.

W. S. Sim; e não demasiado escuro. Note que o bebé era negro.

P. A. A peça chegou a ser popular?

W. S. À primeira vista, sim; mas o sangue tornou-se espesso nas representações seguintes.

P. A. Vi-a há anos em Londres no Old Vic. Várias mulheres do público desmaiaram. Wilfrid Walter, que fazia de Titus, disse-me: “Quando os desmaios caíam abaixo de dez por actuação achávamos que estávamos a representar mesmo mal.”

W. S. Entendo a tua história. Era muito mais acentuado no Globe.

P. A. Havia muitos desmaios no teu público?

W. S. Não exactamente—gritos e até brados; e, por vezes, gritos de embriaguez.

P. A. Tinhas muitas mulheres no público? Vinham geralmente mascaradas?
W. S. Vinham mascaradas, e até disfarçadas.

As mulheres eram curiosas no nosso tempo, como no teu, e gostavam de estar lá para perceber as alusões dos seus homens.

P. A. Tinhas muitos problemas com prostitutas no teatro? Não é muito importante, mas é interessante do ponto de vista social.

W. S. Sim, havia muitas que nem precisavam de máscara; ou, usando uma, espreitavam de lado.

9 DE JUNHO DE 1945

Johannes. Oxford.

OX. Estou pronto a falar. Li na tua mente que hoje preferes falar comigo.

P. A. Tens toda a razão, Lord Oxford. Tinha muita vontade de te ver hoje. Tenho muitas perguntas para ti. Primeiro sobre a tua segunda visita a Itália?

W. S. diz-me que foste a Perugia, procurar informações sobre a família nobre. Tu dizes que foi Verona. W. S. enganou-se, não foi?

OX. Fui a Perugia antes, na primeira visita; mas não na segunda vez.

P. A. O que despertou o teu interesse pela família Scala? Tinhas lido o livro, Epistola de Vetustati, etc., de J. J. Scaliger, publicado em 1594?*

**O livro é Epistola de Vetustati et splendore gentis Scaligerae e Vita de J. C. Scaliger, de J. J. Scaliger (1594). Scaliger é a forma latinizada de Scala, o nome da famosa família italiana que produziu dois grandes eruditos, Julius Caesar Scaliger (1485-1558) e seu filho, Joseph Justus Scaliger (1540-1609), "o maior erudito dos tempos modernos" (Enc. Brit.). Pai e filho reivindicavam ser da grande família Scala, Príncipes de Verona durante 150 anos.*

OX. Sim, queria aprender o máximo possível sobre o escritor.

P. A. Estavas a pensar numa peça sobre esse tema?

OX. Sim; naturalmente procurava os meus enredos dessa forma. Quase sempre os encontrava.

P. A. Uma pergunta, por favor, sobre o Dream. Disseste, a 5 de Maio, que a peça te era "muito difícil"; mas disseste depois, a 26 de Maio, que "a peça fluiu e esvoaçou da minha pena". Há aqui alguma contradição?

OX. Oh sim; é verdade. Fiz afirmações sem explicação. A peça foi concebida com dificuldade. Mudou de forma e de personagens várias vezes; mas quando a escrita começou, fluiu pela minha pena como se outro a tivesse escrito.

P. A. Compreendes porque chamo a atenção para qualquer aparente contradição? Os críticos deste livro—que poderão ser muitos e severos—irão agarrar-se a quaisquer palavras que lhes permitam dizer: "Estas comunicações são autodestrutivas. Dizem uma coisa hoje e outra amanhã."

OX. Teremos críticos que irão dilacerar o nosso caso; mas não será reduzido a farrapos.

P. A. Concordo! Agora gostava de te fazer uma pergunta sobre o Soneto 59, que começa, "If there be nothing new but that which is". Prometeste falar-me sobre ele da próxima vez que nos encontrássemos. O soneto parece referir-se a Love's Labour's Lost?

OX. Foi escrito com grande cansaço, após a tentativa de concluir a peça que mencionas; mas deves lê-lo como um estado de espírito passageiro. É uma reflexão sobre algumas lacunas que me faziam recorrer a W. S. sempre.

P. A. Os "five hundred courses of the sun" desse soneto remetem, suponho, quinhentos anos atrás, até 1098, e à aparição da estrela sobre a bandeira do teu antepassado, Aubrey de Vere, diante de Antioquia nesse ano?*

OX. Sim, está certo.

P. A. Sempre imaginei que, ao escrever esse soneto, tinhas talvez diante de ti algum manuscrito iluminado mostrando uma imagem desse episódio. Foi assim?

OX. Não. Tinha visto tal manuscrito, e pode ter-se apresentado à minha visão interior, mas o manuscrito não estava diante de mim ao escrever.

P. A. O soneto foi escrito, suponho, para Southampton?

OX. Sim, foi. Ele era o objetivo, o alvo, o criador de tudo o que escrevi.†

P. A. Falando de Southampton, há alguma ligação entre o Soneto 33—"Even so my sun [son], etc."—e o retrato Ditchley da Rainha Isabel?

OX. Não posso dizer com certeza que esteja ligado ao retrato da Rainha, mas pode ser que o tivesse em mente; pois em tudo o que escrevi para Southampton Ela teve parte.

**A data do soneto é 1598, quando foi publicado o Quarto de L.L.L., como revisão de uma peça anterior. Daí "the second burthen of a former child". A estrela do brasão dos de Vere deriva desse episódio da cruzada de 1098. Ver Apêndice, p. 210.*
† Cf. a dedicatória dos sonetos, onde "Mr. W. H." (Southampton) é o "only begetter", ou inspiração, dos poemas.

P. A. Lembras-te que o retrato Ditchley mostra um mapa de Inglaterra debaixo dos pés da Rainha, e, entre e abaixo dos seus pés, as cidades e vilas de Oxford e Southampton?

OX. Sim, conheço-o bem. Provavelmente liguei-o ao poema.*

P. A. Sabes quem pintou o retrato Ditchley?

OX. Foi pintado por ordem da Rainha; e por essa razão—transmitia uma explicação à posteridade, não por palavras, mas por sinais. O pintor era de origem flamenga, que eu próprio sugeri.

P. A. Lembras-te do nome dele?

OX. Não me recordo agora; mas recordarei depois.

P. A. Estou certo ao datar o retrato em 1592?

OX. Sim, está correto.

P. A. Tens algo a dizer-me sobre Othello?

W. S. disse-me que é a sua peça favorita. Não é certamente a minha. Admito que é uma obra-prima dramática; mas para mim é demasiado dolorosa, quase cruel demais para ser mais do que suportável, nunca prazerosa. (Segue-se uma discussão sobre Othello, para a qual ver acima, pp. 58-59.)

P. A. Deixaste Londres, creio, logo depois de escrever Othello?

OX. Fui para Arden com Shaxpere.

P. A. Foste para Bilton Manor?

OX. Sim, ficámos lá os dois.

P. A. E escreveste As You Like It lá, antes de regressarem a Londres?

OX. Sim, mas de forma despreocupada, passeando juntos nos bosques e discutindo pontos das peças. Por fim, ambos regressámos a Londres.

P. A. Lembras-te qual foi a peça seguinte após o regresso?

OX. Sim, creio que sim. Tinha dois enredos em mente—um que depois seria usado em The Tempest, mas não completamente; o outro era...
(Aqui faz-se uma pausa. Mrs. Dowden interpôs: “Ele está a pensar; está a tentar recordar.”)

P. A. (Após nova pausa.) Podemos falar sobre Viola em Twelfth Night?

OX. Deixa-me primeiro decidir qual foi a peça apresentada após Arden. Creio que foi Much Ado. Lembro-me de ela ser representada nessa altura. Ah, não! Tinha sido escrita antes.

P. A. Não faz mal se não te recordas. Perguntava por Viola em Twelfth Night?

OX. Essa peça está ligada ao nosso tempo em Arden. Foi uma das que discutimos lá.

P. A. Viola é a minha personagem feminina favorita das tuas peças. Concordas?

OX. Ela é uma grande amiga para mim—uma figura trabalhada ao longo do tempo; e amei-a eu próprio. Tem uma intuição delicada que mal era intelecto: algo mais amável.

**A imagem do soneto e do retrato—o sol (son) a romper as nuvens—é absolutamente idêntica. Não tenho dúvida que o soneto foi escrito na época do retrato, ou seja, 1592. Quadro e poema, interpretados juntos, constituem*

uma dupla e irrefutável revelação das relações entre Oxford, Isabel e Southampton.

P. A. Para mim, ela tem uma beleza melancólica e fidelidade absolutamente sublimes.

OX. Sim, encontraste a palavra. Disse intuição; mas isso não a exprime totalmente.

P. A. O nosso actor-produtor, Granville Barker, sustentava que Twelfth Night, quando começaste a escrevê-la, era concebida como tragédia: mas foste tão desviado pela cena da cozinha e outras cenas cómicas com Sir Toby e Sir Andrew que transformaste a peça em comédia.

OX. Ele está errado! Não! Nunca tencionei escrevê-la como tragédia. É uma peça feliz por essência.

P. A. Podes nomear originais para as personagens?

OX. Foi escrita com ideias colhidas do que eram factos reais. Orsino era uma combinação de mais de duas pessoas.

P. A. Escreveste as canções?

OX. Escrevi Mistress Mine, em parte, e permiti que W. S. escrevesse a outra, excepto certas palavras de “Come Away Death”.

P. A. Consegues comparar Twelfth Night e As You Like It?

OX. Preferia muito mais Viola a Rosalind, mas W. S. foi mais autor de Twelfth Night do que da outra peça. Escrevi a poesia de ambas.

P. A. W. S. já me disse, mais de uma vez, que era dramaturgo, não poeta. Como foi então que, em 1594, se tornou poeta, e escreveu Lucrece?

OX. Bem, W. S. queria experimentar a sua habilidade como poeta. Nunca sentiu que a poesia estivesse nele; mas quis fazer uma experiência; e assim foi escrita Lucrece, sem muita satisfação do autor.

P. A. Pessoalmente, nunca gostei do poema; nem, pelo que entendo, gostou Lord Verulam.

OX. Não é poesia na sua essência.

P. A. E quanto àquelas misteriosas dedicações a Southampton em Venus e Lucrece?

OX. Essas [dedicatórias] não foram obra minha, nem de W. S.

P. A. Lord Verulam disse-me que Southampton as escreveu ele próprio?

OX. Ele [Southampton] nunca admitiria isso; mas creio que se divertiu a escrevê-las. Verulam certamente acrescentou, e alterou-as não pouco.*

P. A. Há algo que queiras dizer sobre o teu segundo casamento?†

OX. O meu segundo casamento não foi uma união de juventude e paixão. Foi a submissão de um homem à dedicação de uma mulher; e, quanto a mim, as minhas afeições vagueavam para fora, mais do que encontravam satisfação em casa.

P. A. Sobre o retrato "Ashbourne" de Shakespeare, agora no Folger Institute em Washington, América, é um retrato teu?

OX. É um retrato meu; tens razão; e ostenta o brasão da minha esposa.

**Ver atrás, p. 103. Costumava acreditar que Bacon era o autor secreto de ambos os prefácios.*
† No final de 1591, quando Oxford tinha quarenta e um anos, casou com uma das donzelas de honra da Rainha, Elizabeth Trentham, filha de Sir Thomas Trentham, um proprietário em Staffordshire.

P. A. Consegues nomear o pintor? Foi pintado, suponho, por altura do teu segundo casamento?

OX. Foi pintado logo depois do meu casamento. O pintor era um daqueles que estavam na moda à época: recordarei o nome. Voltarei. Adeus!

18 DE JUNHO DE 1945

Johannes. Shaxpere.

P. A. Muito contente por voltar a falar contigo! Terminámos da última vez quando tu e Oxford regressavam a Londres de Arden.

W. S. Sim, terminou a nossa visita a Arden. O teatro ocupava-me completamente nesse tempo. Começámos essa temporada com Twelfth Night,* que logo se destacou; e como era Verão, sentimos que as tragédias estavam fora de época; e assim representámos Love's Labour's Lost, entre outras.

P. A. Isso seria no Verão de 1590, suponho?

W. S. Sim, ou 1591?

P. A. Disseste-me várias vezes que eras dramaturgo e actor, mais do que poeta. Como foi então que, em 1594, te tornaste poeta e escreveste Lucrécia?

W. S. A minha paixão era a paixão pelo teatro e drama; mas tantos dos meus companheiros se dedicavam ao verso, que fiz uma aposta no Mermaid uma noite, e assim nasceu Lucrécia.

P. A. Agora percebo. Lucrece foi uma resposta a Venus?† Nesse poema, a mulher corteja o homem. Em Lucrece—dizendo-o decorosamente—é o homem que corteja a mulher!

W. S. Sim, essa resposta estava consciente em mim.

P. A. Tiveste alguma ajuda?

W. S. Escrevi o poema sem ajuda. Essas eram as condições da aposta; mas submeti o poema a muitos críticos; e tal era o prazer deles em rasgar os meus versos em farrapos, que o retirei do seu olhar; e agora está como saiu de mim.

P. A. Enviaste-o a Southampton?

W. S. Sim: não creio que tenha merecido a sua aprovação.

P. A. Mas ele divertiu-se, ao que parece, a escrever uma introdução?

W. S. Sim; fez uma introdução; e eu varie algumas frases.

P. A. Lord Oxford acha que Lord Verulam retocou essas introduções a Venus e Lucrece?‡

W. S. Não mais do que uma sugestão aqui e ali. Pagaram-me a aposta; pois todos concordaram que eu tinha escrito versos, o que era a condição.

P. A. Chegámos a meados dos anos 1590. Passemos ao casamento de Lord Derby e Lady Elizabeth Vere em 1595.§ Midsummer Night's Dream foi apresentado como parte dos festejos na ocasião?

**Na minha cópia anotada de Twelfth Night, tinha há anos ligado a comédia de perto a As You Like It; embora, claro, sem conhecimento dos factos acima referidos.*

† Venus and Adonis e The Rape of Lucrece foram publicados em 1593 e 1594, respectivamente, ambos por "William Shakespeare", que em cada caso assinou uma dedicatória ao Conde de Southampton.

‡ Sobre os comentários de Francis Bacon às introduções destes dois poemas, ver atrás, p. 103.

§ *William Stanley, sexto Conde de Derby, casou com a filha de Oxford, Lady Elizabeth Vere, no Palácio de Greenwich, a 26 de Janeiro de 1595, "com grande solenidade e triunfo". Lady Elizabeth é, em parte, Perdita em Winter's Tale.*

W. S. Sim; é verdade. Apresentámo-lo, com muita alegria, diante dos noivos.

P. A. Atuaste nessa ocasião?

W. S. Quince. Sim; tive um pequeno papel.

P. A. Apresentaram o Dream tal como o conhecemos hoje, ou numa versão anterior?

W. S. Numa versão anterior.

P. A. Mais curta, suponho?

W. S. Consideravelmente mais curta.

P. A. Southampton fazia parte do elenco?

W. S. Sim, actuou—e com graça, como era seu hábito, e com maneiras de rei.

P. A. Queres dizer que ele fez de Oberon?

W. S. Sim.*

P. A. A peça foi bem recebida?

W. S. Foi recebida com estrondosos aplausos. A Rainha não estava presente; mas Oxford estava.

P. A. Onde foi representada? No Palácio de Greenwich?

W. S. Sim, em Greenwich. Precisávamos de um amplo relvado; e foi lá que o encontrámos.

P. A. Muito interessante. Tens algo a dizer sobre o teu pedido de brasão aos Heralds em 1596?

W. S. Não foi ideia minha, mas fruto da fertilidade mental do meu pai. Tendo um filho cujo nome se tornara conhecido, ambicionou um brasão.

P. A. Tiveram muita dificuldade em consegui-lo?

W. S. Tivemos alguma dificuldade, é verdade. Oxford queria ajudar-me; mas, como estava, não me importava, exceto porque era desejo do meu pai.

P. A. Ben Jonson divertiu-se muito com o teu brasão, em Every Man Out of His Humour—Sogliardo, e tudo o mais?†

W. S. Sim; Ben era de espírito alegre—e nem sempre cortês.

P. A. O que queria ele dizer com “mustard”, ao transformar o teu “Non sans Droict” em “Not without mustard”?

W. S. Não explicou o termo; mas creio que aludia ao ardor desse condimento.

P. A. Põe Sogliardo a dizer, “Custou-me trinta libras, por esta mão.” Esse valor estava próximo do que realmente pagaste aos Heralds?
W. S. Sim: foi essa a enorme quantia que pagámos por honra e nobreza.‡

P. A. Quando Hall se ri de Old Lolio, numa das suas Sátiras, referia-se ao teu pai? §

§ *Hall, na Sátira II, Livro IV, começa assim:*
Old drivelling Lolio drudges all he can
To make his eldest son a gentleman.
A ligação próxima, em som, entre Labeo e Lolio não é coincidência. Labeo (Oxford-cum-Bacon) foi atacado por Hall na sua Sátira I, do Livro II, provavelmente escrita por volta de 1593-4.

W. S. Sim; o seu movimento em direcção à nobreza custou demasiadas risadas.*

**A mesma troça encontra-se em duas peças tardias de Shakespeare—Winter's Tale, onde o velho pastor e o seu filho tolo tornam-se “cavalheiros”; e The Tempest, onde Trinculo e Stephano tornam-se potenciais governantes da ilha, e vestem-se de roupas roubadas.*

P. A. Meres, em 1598, escreveu sobre Shakespeare e Oxford como dramaturgos, no seu Palladis Tamia. Sabia ele algo sobre a vossa real relação?

W. S. Ele não sabia nada que o qualificasse para crítica. Eu não daria importância ao que era tão colorido pelo preconceito.

P. A. Sabia que Oxford trabalhava contigo?

W. S. Ele não sabia que Oxford trabalhava comigo.

P. A. Ele não menciona Oxford como autor de tragédias. Talvez, em 1598, as tragédias não fossem tão conhecidas como as comédias?

W. S. As tragédias eram conhecidas; mas não apreciadas como as comédias.†

† *Em 1598, Meres publicou Palladis Tamia, onde faz uma lista das peças de Shakespeare, e nomeia o Conde de Oxford como "o melhor para comédia entre nós". Esta passagem tem sido muitas vezes apresentada como prova final de que Oxford não era Shakespeare. Mas, como escrevi na minha Life-Story (op. cit. p. 331), Meres "não estava no segredo".*

P. A. Em que peças estavas mais a trabalhar no final dos anos noventa?

W. S. Em tragédias, na sua maioria. Dividíamos o ano em quatro partes. Na primavera, apresentávamos comédias; no verão, peças em que o amor era a parte principal; no outono, tragédias de tom mais leve, como The Merchant, que combina humor com tragédia.‡ No inverno, tragédia atrás de tragédia; pois, quando o homem tem frio, bebe mais, e está em melhor disposição para ver o que é aterrador.

‡ *The Merchant é normalmente classificada, e impressa no Fólio, entre as comédias, e a maioria dos comentadores, incluindo Heine, opina que foi escrita como comédia. Aqui, porém, W. S. descreve The Merchant como uma "tragédia de tom mais leve"!*

P. A. Lear e Macbeth, por exemplo?

W. S. Ambas entravam no nosso período de inverno.

P. A. Alguma vez representaste em alguma delas?

W. S. Fiz de Bobo em Lear; e uma vez representei Duncan em Macbeth.

P. A. Sendo tu sempre o que hoje chamamos o encenador das peças?

W. S. Era o meu trabalho especial pôr as peças em ordem.

P. A. Entre Macbeth e Lear, qual preferias, em palco?

W. S. Preferia Macbeth; pois Lear, embora bem estruturada, é demasiado longa—não tão compacta para o palco como Macbeth.

P. A. Para Macbeth usaste—pelo que percebo—não o texto original de Oxford, mas uma versão encurtada para palco; a que nos chegou?

W. S. Sim; muitas vezes isso tinha de ser feito. Uma peça era reduzida ao que era essencial ao drama e ao movimento apenas. §

§ *Lêem-se frequentemente protestos académicos contra o corte de peças shakespearianas para palco; inferindo-se que W. S., como actor-dramaturgo, nunca teria permitido tal prática. Aqui, ao que parece, temos a verdade, vinda do próprio W. S.?*

P. A. É a versão de palco que está no teu túmulo, ou o original mais longo?

W. S. É a versão de palco.

P. A. Quanto tempo duravam, em média, as tuas versões de palco?

W. S. Duas horas e meia a três horas; pois mais do que isso o homem não suporta.*

**£30 equivale a não menos de £400 em dinheiro atual.*

P. A. Tinham intervalos nas peças?

W. S. Um intervalo, entre as duas metades da peça.

P. A. Com bebidas distribuídas pelo público?

W. S. Claro! Nenhum público é bom público sem algo para animar. Sack era frequentemente distribuído durante a peça; e, por vezes, provocava animação a mais.

P. A. Os senhores e senhoras sentados no palco comentavam, como fazem em Dream?

W. S. Sim, quase sempre: mas se os comentários fossem demasiado audíveis, tínhamos direito a protestar. Um dos actores avançava e pedia ao público para guardar as críticas para momento mais oportuno. Muitas coisas engraçadas se diziam nessas ocasiões.

P. A. No geral, dirias que não tinhas grande motivo de queixa?

W. S. Variava, meu caro senhor. Por vezes era insuportável; outras vezes, apenas um murmúrio ao ouvido de uma senhora.

P. A. Nos inícios dos anos 80 vivias alojado perto do Globe. Dez anos depois já tinhas mudado ou adquirido uma casa?

W. S. Vivi sempre perto do Globe, sem nunca ter uma casa a preocupar-me; o teatro era a minha casa em todos os sentidos.

P. A. No entanto, por essa altura, compraste uma casa: New Place, em Stratford; em 1597, não foi?

W. S. Comprei New Place em 1598†—lembro-me bem; o meu objetivo era estabelecer a minha família numa casa suficientemente grande para receber também os meus amigos.

† *Esta afirmação, no entanto, está incorrecta! W. S. comprou New Place em 1597. Ver Chambers, William Shakespeare, II, pp. 95, 96.*

P. A. Onde viviam a tua esposa e família antes da mudança para New Place?

W. S. Viviam numa casa na esquina da Henry [?Henley] Street, pequena e estreita. Voltei a Stratford para a mudança de casa, e para receber dois amigos. Gostei da casa por ser mais espaçosa.

P. A. Em 1601 ocorreu a revolta de Essex; e a prisão e condenação de Southampton. Tens algo a dizer sobre isso?

W. S. Lord Oxford ficou perturbado, e não pouco surpreendido—e muito abatido em espírito.

P. A. Não admira! A peça Julius Caesar visava a revolta de Essex?

W. S. Sim; até certo ponto visava. Gerou tanta discussão que influenciou tudo o que escrevemos.‡

‡ *Julius Caesar só foi publicada no Fólio de 1623; mas mesmo os comentadores ortodoxos concordam geralmente que a data é cerca de 1601, data da revolta de Essex.*

P. A. A peça era sobretudo de Oxford—pelo menos a primeira parte?

W. S. Sim, pode-se dizer isso; mas os dois primeiros actos foram ideia minha. A escrita era, em grande parte, dele. O fim não era nosso.

P. A. Outras mãos completaram um manuscrito inacabado?

W. S. Não; o manuscrito estava completo; as partes finais perderam-se e foram acrescentadas por outros quando se descobriu que o manuscrito não podia ser encontrado.

P. A. E as cenas de multidão na tua produção? A multidão era composta por atores?

W. S. Não eram actores na multidão. Íamos buscá-los com a promessa de uma pequena recompensa e um copo de sack; e muitas vezes era difícil fazê-los dizer apenas o que estava escrito para eles.

P. A. Consegues nomear os principais atores?

W. S. O actor que fazia de Brutus, quando possível, era Burbage.

P. A. Quem fazia de António?

W. S. António era bastante variado. Dois alternavam o papel.

P. A. Tu representaste em Julius Caesar?

W. S. Não, não desempenhei nenhum papel.

P. A. É altura de terminarmos por hoje. A tua conversa tem sido fascinante e valiosa. Continuemos, por favor.

W. S. Estou pronto a dar-te mais. É agradável recordar os anos passados. Adeus.

25 DE JUNHO DE 1945

Johannes. Hoje está aqui Oxford e Bacon, se quiseres falar com ele.
Fala Oxford.

OX. Aprovo o título escolhido por Bacon, “Conversas com os Isabelinos”. Inclui-nos a todos.

P. A. Sim, concordo: mas esse título não inclui a palavra Shakespeare.

OX. Acho melhor deixar que os leitores descubram quem era Shakespeare. Que o título intrigue o leitor, em vez de o surpreender.

P. A. Muito bem; concordo. Agora posso fazer-te uma pergunta sobre King Lear e Macbeth?

OX. Tive a ideia [de King Lear] em parte a partir de contos antigos sobre reis da Bretanha, e sobre essa ideia acrescentei motivos curiosos. O Bobo foi ideia minha, e também a figura chamada Cordélia.

P. A. Lear era criação de W. S.?

OX. Criámos a peça juntos. W. S. nunca ficou muito satisfeito com ela, excepto nas cenas finais; mas contribuiu com discursos e acção, e com os irmãos, Edgar e Edmond, que, na minha opinião, estavam demasiado contrastados. Escrevi a poesia.

P. A. Preferias Lear a Macbeth? Eu prefiro Lear, mas W. S. diz-me que prefere Macbeth.

OX. Preferia Lear, embora estivesse ciente dos seus defeitos em palco.

P. A. Mudando para outra tragédia, Romeu e Julieta, podes explicar-me aquela passagem de Romeu sobre o "candle-holder" e sobre Romeu ser "proverb'd with a grandsire phrase"? Pensavas na tua avó?*

**Tive a ideia assim. Sabia que a tua avó era Elizabeth Trussell, e que trussell significava "candle-holder". Tinha visto o trussell, mais do que uma vez, no brasão da condessa na sepultura da igreja de Castle Hedingham.*

OX. Isso é sugerido pela minha avó; mas como é que tiveste essa ideia? "Candle-holder" tem um significado especial, mas só para quem conhecia a minha avó.

P. A. Pensei assim porque sabia que a tua avó era Elizabeth Trussell, e que trussell queria dizer candelabro.

OX. Sim: não te vou entreter agora com histórias da minha avó, mas talvez o faça depois.

P. A. Óptimo! O discurso de Mercúcio que se segue, sobre "dun's the mouse", etc., era dirigido a Sir John Dun?

OX. Era John Dunn. Era dirigido a ele.

P. A. O "mouse" estava no brasão dele?

OX. Bem, um rato aparecia no brasão; mas com o disfarce de um animal maior. Divertia-nos chamar-lhe rato.

P. A. Ouvi dizer que Dun mudou o brasão. É verdade?

OX. Mudou devido à troça que se fazia desse "rato".

P. A. Mudando de assunto: a tua pensão concedida em 1586. Foi recompensa pelo trabalho literário?

OX. Não teve a ver com os meus escritos, que não eram públicos. Foi uma concessão pessoal.†

† *No final de 1591, quando Oxford tinha quarenta e um anos, casou com uma das damas de honor da Rainha, Elizabeth Trentham, filha de Sir Thomas Trentham, um proprietário de Staffordshire.*

P. A. Quando, em 1588, vendeste a Cornwallis a propriedade em Bishopsgate Street Without—chamada, em tempos, "Fisher's Folly"—tinhas usado o local como centro para alguns dos teus colaboradores?‡

‡ *Isso é verdade. Por vezes usei-o para criar um local tranquilo onde pudéssemos reunir-nos.*

OX. Isso é verdade. Às vezes usava-o para proporcionar um local sossegado onde nos encontrávamos.

P. A. Lord Burleigh, creio, opôs-se à venda? Que relações tinhas com o Lord Tesoureiro?

** O excerto está em R. and J., I, iv, quando os mascarados, disfarçados e com tochas, vão ao baile dos Capuletos.*
Rom.: Uma tocha para mim
Pois sou proverbially com uma frase de avô; serei um candelabro e ficarei a olhar.
O jogo nunca foi tão bonito, e estou feito.
Merc.: Ora, dun's the mouse, palavra do próprio constable.
O décimo quinto Conde de Oxford casou com Elizabeth Trussell, sendo um "trussell" ou "tressel" uma grelha de ferro onde se colocavam velas. Assim, Eliz. Trussell era literalmente uma "candleholder"; e um trussell aparece no seu brasão de armas. Mercutio apanha o trocadilho de "grandsire" (avô) trocando para Sir John Dunn, que era avô de Eliz. Trussell, e Constable de vários castelos galeses, incluindo Aberystwith. As palavras de Mercutio, "the mouse, the constable's own word", lêem-se, no quarto, "old word" ou "old motto", no brasão antigo que, como Oxford nos diz, tinha "um rato", ou antes, um animal maior assim chamado.

† *Foi concedida a Oxford, em 26 de Junho de 1586, uma pensão anual de £1000, sem precedentes, por autoridade de um Privy Seal suspenso. A pensão foi continuada por Jaime I até à morte de Oxford, em 1604. Ver Ward's Oxford, pp. 257, 355. Para os comentários de Bacon sobre esta pensão, ver atrás, p. 117.*

‡ *Calendar of MSS. of the Marquess of Salisbury, Vol. III, pp. 377-8. Ver também Earliest Authentic Shakespeare Transcript, etc., de C. Wisner*

Barrell, em The Shakespeare Fellowship Quarterly (N.Y., E.U.A.), p. 25, edição de Abril de 1945.

OX. As minhas relações gerais com Burleigh não eram amistosas. Ele queria saber qual era o meu ofício secreto; e insinuava que a minha vida e acção eram desonrosas para com a filha dele. Nunca fomos amigáveis.

P. A. Ele sabia algo sobre o teu trabalho com W. S.?

OX. Não sabia; e, se soubesse, teria considerado o nosso trabalho como mero passatempo fútil.

P. A. Sabia que era o original histórico de Polónio?

OX. Oh, não! Nunca lhe passaria pela cabeça que possuía tal exímia tolice.

P. A. Evidentemente baseaste o discurso " 'Tis true, 'tis pity'" de Polónio numa carta de Burleigh à Rainha, que, suponho, viste?

OX. Sim, é verdade. Vi-a quando estava com a Rainha.*

**Ver Life-Story, etc. (op. cit.), pp. 209-14. A carta de Burleigh à Rainha, acerca da filha Anne (Lady Oxford), data de 23 de Abril de 1576. O discurso de Polónio é, em partes, quase literalmente Burleigh, apenas distorcido para o ridículo. No final desse mês, Abril de 1576, Oxford, que acabara de regressar de França, encontrava-se em polémica acesa com o sogro, acerca de Lady Oxford, de quem, nessa altura, se separou durante anos. Ver Ward's Oxford, pp. 115-28, "The Crisis of 1576". Notar as analogias em Hamlet entre Burleigh (Polónio), Lady Oxford (Ofélia) e Lord Oxford (Príncipe Hamlet). Para comentários de Oxford sobre Hamlet ver atrás, pp. 55-57.*

P. A. Marcellus e Barnardo em Hamlet tinham como originais Maurice da Saxónia e Barnevelt?

OX. Não; não posso dizer que fossem mais do que dois guardas comuns.
P. A. Gostarias de comentar a revolta de Essex de 1601? Deve ter sido, para ti, um episódio muito doloroso.†

† *Southampton foi enviado para a Torre de Londres, condenado à morte, pela sua participação na conspiração de Essex. Opino que o conhecimento parcial do segredo do seu nascimento o encorajou a tomar parte nela.*

OX. É, e foi, um assunto extremamente doloroso. Mais ainda, tornou a minha vida horrível durante algum tempo. O que posso esclarecer-te?

P. A. Gostava de saber se há alguma ligação entre essa revolta e as suas consequências, e os poemas de William Shakespeare em The Phoenix and the Turtle?

OX. Têm como pano de fundo a conspiração de Essex; mas à data em que escrevi a ferida já estava a sarar.

P. A. Então posso concluir que foste tu quem escreveu, “Let the bird of loudest lay”, etc., e o seu threnos—dois dos mais belos poemas da nossa língua?

OX. Sim, ambos. São meus. Não houve colaboração nestes.‡

‡ *The Phoenix and the Turtle (Rainha Isabel e Lord Oxford) é uma série de poemas publicada em 1601, sob o título completo Love’s Martyr, etc. Os autores são William Shakespeare, John Marston, George Chapman, Ben Jonson e outros.*

P. A. Há algumas semanas, falando da tua segunda visita a Itália, em 1602, usaste a palavra “frustração” relativamente ao insucesso da viagem. Tinhas os problemas do ano anterior em mente?

OX. Sim, a conspiração de Essex tinha-me cortado as asas; e a minha saúde não era boa.

P. A. Posso concluir que a viagem foi, em parte, uma fuga dessas tristes experiências em Inglaterra?§

§ *Sobre esta segunda viagem de Oxford a Itália, ver atrás, p. 140.*

OX. Foi a causa fundamental da minha viagem.

P. A. Vejamos, por favor, a peça António e Cleópatra. Foi a última peça que escreveu? E esteve ela relacionada com as suas antigas relações com a Rainha?

OX. Foi a última peça; e esteve intimamente ligada à Corte e a Sua Majestade. Estude-a com isto em mente.*

P. A. A tragédia, no meu entender, contém alguns dos versos mais majestosos que alguma vez escreveu—como a serena glória de um pôr-do-sol dourado. Concorda de algum modo?

OX. Como pode a mãe dizer de que natureza é o seu Bebé—ela tendo-o dado à luz recentemente?

P. A. Sim, Lord Oxford; mas lembre-se de que já passaram 350 anos.

OX. Sim; talvez tenha sido movido para além do que era habitual.†

P. A. Temos de nos separar agora. Teve a amabilidade de prometer, há algum tempo, que escreveria, para o meu livro, algo como um epílogo—tendo Lord Verulam já escrito para mim um prólogo. Poderia, por favor, fazê-lo?

OX. Sim, fá-lo-ei com muito gosto.

P. A. Obrigado, Lord Oxford, e adeus.

OX. Adeus; vou considerar o epílogo.

31 DE JULHO DE 1945

Johannes.

OX. Estou ao seu serviço: Oxford.

P. A. É um prazer tê-lo novamente, Lord Oxford. Tenho muitas perguntas. Primeiro, qual foi o seu papel na batalha da Armada? Estava no seu próprio navio, o Bonaventura, penso eu.

OX. Dificilmente posso afirmar que tive um papel activo. Lutar sempre foi, para mim, um horror. Nunca fui homem de combate e sentia repulsa por toda a situação.

P. A. Pode indicar-me a data da formação do primeiro Grupo Shakespeare? Foi no início dos anos 80?

OX. Sim—'83. Já estava decidido que W. S. serviria de nosso escudo. Nunca tinha usado o nome dele antes de nos encontrarmos.

P. A. Um pormenor em Hamlet tem sido muito criticado. Hamlet vê o Fantasma do pai e diz, pouco depois, que é um "país de onde nenhum viajante regressa", quando um viajante tinha acabado de regressar! Tem algum comentário a fazer?

OX. Sim, devo explicar. No meu tempo, o fantasma, ou aparição, visto não era considerado uma personagem, mas uma ilusão. Hamlet fala nos termos do seu tempo.‡

**O enredo é retirado das Vidas de Plutarco; mas há muito considero que, de um ponto de vista tópico, a tragédia era uma espécie de epitalâmio para Oxford e Isabel.*

† *Lord Oxford é sempre muito modesto ao falar do seu próprio trabalho. A minha impressão é que não é indiferente à apreciação: mas, a este respeito, deve recordar-se que, sempre que, como neste caso, a Rainha Isabel está em questão, tanto ele como Lord Verulam são, muito naturalmente, cautelosos e reservados. Agora, como então, mantêm-se leais à Soberana Majestade dos seus dias terrenos.*

‡ *Hamlet, III, i.*

Hams

o medo de algo após a morte, O país desconhecido de cujos limites Nenhum viajante retorna.

O Fantasma tinha aparecido no final do Ato I.

P. A. Obrigado; está tudo claro. Referiu, da última vez, o seu encontro com Agrippa D'Aubigné em França. Foi na Corte dos Valois, em Paris?

OX. Foi no Louvre.

P. A. Em 1575?

OX. Sim, tanto quanto me lembro—no solstício de verão desse ano.*

P. A. Há muito que considero o Rei Lear, de um ponto de vista tópico, uma peça pró-huguenote, com o Rei a representar Gaspar de Coligny, o líder huguenote. Concorda?

OX. Não, não inteiramente. A situação pode ter-me influenciado; mas não conscientemente, creio. Tinha em mente a crónica original de Lear.†

P. A. Falávamos recentemente da referência a Sir John Dun por Mercutio, em Romeu e Julieta: “dun's the mouse”, etc. Lembra-se das palavras exactas do antigo lema?

OX. Tenho de recuar. Não era um rato—era uma doninha.‡

P. A. Porquê uma doninha?

OX. Não posso garantir as palavras exactas; mas o sentido era “a astúcia e o engenho vencem”.

P. A. A doninha era, então, simbólica?

OX. Conseguia escapar em situações difíceis.

P. A. As suas heroínas nas peças—Rosalinda, Viola, etc.—são criaturas requintadas, como todo o mundo sabe! Era um grande idealista relativamente às mulheres?

OX. Sim, tinha um profundo respeito pelas mulheres e um certo desprezo pela forma como eram retratadas nas peças do nosso tempo. Anjo ou monstro era a classificação popular.§

Escolhi um caminho bonito entre os dois, imaginei eu, Goneril [Lear] era uma tradição. W. S. era claramente a favor de um contraste acentuado com Cordélia.

P. A. Tem algo a dizer sobre o casamento proposto, por volta de 1594, entre Lord Southampton e Lady Elizabeth Vere? Não insisto se não quiser responder.

OX. Sim, não me oponho a responder à sua pergunta. O casamento não foi propriamente considerado. Estes dois apaixonaram-se e insistiram na questão; mas era totalmente impossível. O casamento não passou de rumor.

P. A. Estavam ambos plenamente conscientes das suas respetivas ascendências?

OX. Não! Ela suspeitava; Ele era ignorante. ‖

P. A. Quando falou de Sonho de Uma Noite de Verão, disse que saiu da sua pena como se outra mão a escrevesse. Estava consciente de alguma ajuda do outro mundo, tal como agora me está a ajudar?

**Creio que o encontro deve ter ocorrido na primavera de 1575—não no solstício de verão, altura em que, penso eu, Oxford já estaria em Itália.*
† *A Crónica de Lear era muito antiga e já constava da Historia Britonum, de Geoffrey de Monmouth, cerca de 1130; posteriormente, na conhecida Historie of England, de Holinshed. No entanto, as alusões tópicas às guerras civis em França são extremamente marcantes. Ver Plays of Shakespeare and Chapman, etc., caps. X-XII.*
‡ *Ox dissera que o animal em questão não era um rato, mas "um animal maior".*
§ *Tal como no melodrama vitoriano. O facto de todos os papéis femininos serem representados por rapazes era um grande obstáculo ao realismo.*
‖ *Esta explicação confirma o que Lord Verulam me dissera: que o noivado entre os dois não passara de um rumor. F. B. pensava que Southampton, embora o não soubesse, suspeitava a verdade sobre a sua ascendência, como filho da Rainha por Oxford.*

OX. Não sei, meu caro senhor. Tudo o que posso afirmar é que a escrita surgiu sem esforço e, aparentemente, de uma pena que não era a minha.

P. A. No Soneto 86, zombou de Chapman, cujo espírito familiar “o engana todas as noites com inteligência”.

OX. Sim, estava a rir-me; e tinha, talvez, as minhas próprias experiências em mente. Tinha um profundo respeito por Chapman; e ainda o respeito.*

P. A. Tem algum comentário a fazer sobre as críticas de Chapman a Hamlet, em The Revenge of Bussy?

OX. Sim; ele escreveu isso depois de eu morrer.† Era uma referência a Hamlet. Não concordo com a sua crítica. Sinto que ele esqueceu que o drama tinha de atingir um clímax.

P. A. Exactamente! Chapman argumentou que Cláudio deveria ter sido julgado e executado segundo o devido processo legal, em vez de ser assassinado. Mas, nesse caso, o que teria acontecido ao drama?—Mudando agora de assunto, falou recentemente da sua incapacidade de terminar Love's Labour's Lost. Tentou e não conseguiu?

OX. Tentei terminá-la, e cansei-me da tarefa—entreguei-a a W. S., que trouxe uma mente fresca ao trabalho.

P. A. E depois passou para Francis Bacon?

OX. Entregue então a Verulam.

P. A. Pelo que retiro de The Life and Adventures of Common Sense, apreciou o engenho da peça? Eu considero-a a mais brilhante de todas em termos de réplica.

OX. Sim, diverti-me muito ao escrevê-la, e esgotei-me antes do fim.

P. A. Disse, há pouco tempo, que um esboço original de The Tempest, de sua autoria, foi escrito por volta da altura em que foi para Arden, em 1589. Isso é correcto?

OX. Sim, é verdade. O esboço foi alterado muitas vezes, de modo que pouco restou do original.

P. A. Deduzo que os primeiros esboços de Twelfth Night e Much Ado datam, respectivamente, de 1579 e 1582—e que reescreveu ambos quando esteve com W. S. em Arden. Concorda?

OX. 1578, penso eu, e [para Much Ado] não tão tarde—1580.

P. A. Mas Much Ado parece basear-se nos problemas Howard-Arundel, que só se intensificaram em 1582?

OX. Bem, posso enganar-me por um ano;§ e sem dúvida muita coisa foi acrescentada mais tarde, quando estávamos em Arden, em 1589.

P. A. Ao inserir a sua poesia sublime nestas peças, tinha consciência do seu valor? “You still shall live such virtue hath my pen”, etc.

OX. Não sabia que era imortal. Não, usei essas ideias sem referência a mim mesmo.

P. A. Uma pergunta sobre Twelfth Night. Sir Toby foi inspirado em Lord Buckhurst?

OX. Sim, sem dúvida! Diverti-me imenso a criá-lo; e ri-me à medida que se tornava cada vez mais vivo.

P. A. Buckhurst alguma vez se reconheceu?

OX. Nunca: o seu amor-próprio não permitia tal ideia.

P. A. Podemos chamar a Sir Toby um retrato?

OX. Um retrato fiel—quase tirado da vida.*

P. A. Quando ele diz, “My lady’s a Cathaian”, etc., refere-se à Rainha e à expedição de Frobisher?†

OX. Sim, refere; ou assim estava na minha mente.

P. A. O que significa “Malvolio’s a peg-o’-ramsey”?

OX. Era uma piada dos Mermaids, que se referia a Hatton. Só os Mermaids a reconheceriam.‡

P. A. Não se dava bem com Hatton—pois não?

OX. O homem detestava-me. Eu limitava-me a divertir-me. Era um asno inchado!

P. A. Voltando a Hamlet, Lord Verulam disse-me que o motivo do segredo, sobre o pai de Hamlet, pretendia simbolizar a sua autoria secreta das peças. Concorda?

OX. Concordo completamente. Refere-se ao segredo sobre o amor entre a Rainha e Cláudio, antes do assassinato?

P. A. Sim. Agora posso perguntar-lhe o que significa “killing the dog” em Every Man Out of His Humour, de Jonson?§

*A frase inicial de Oxford no Soneto 86—“the full proud sail of his [Chapman’s] great verse”—confirma a afirmação acima.

† Provavelmente em 1604. O Q.2 de Hamlet, com o texto completo, tinha surgido em 1604. A peça de Chapman é de longe a crítica contemporânea mais completa e incisiva de Hamlet que possuímos. Está completamente analisada em Plays of Shakespeare and Chapman in Relation to French History, caps. VII e VIII (1933).

‡ Um livro de Herbert Lawrence, 1769. O autor, que certamente possuía informação privilegiada, fala de uma nova comédia de um tal Wit, quase terminada, e que dava grande satisfação ao seu autor, aparentemente por volta de 1578. Estou convencido de que se refere a L.L.L. e a Oxford. O Conde e o seu colaborador são frequentemente chamados “Wit” nas peças.

§ Os comunicadores elisabetanos, naturalmente, são frequentemente vagos quanto às datas.

**Quase todas as características de Sir Toby, incluindo as físicas, podem ser rastreadas até Buckhurst. Ver Plays of Shakespeare and Chapman, etc., cap. XII, e História de Sackville, 1898.*

† Os Frobishers, seus navios e tripulações, tinham feito estragos nos habitantes do Árctico, os “Cathaians” ou Chineses; a Rainha, na peça, estava em sintonia com os Frobishers.

‡ O “Mermaid” era uma famosa taberna frequentada por poetas. Hatton, o favorito da Rainha, era ridicularizado por esse grupo.

OX. O “cão” não era um cão—reconhece isso? Era uma referência ao que muitas vezes se encontrava nas mentes das pessoas.

P. A. Lord Verulam disse-me que a matança do cão se referia a um episódio da sua vida. Concorda?

OX. Não; não é assim; e Verulam deveria sabê-lo. O “Cão” era o W. S.

P. A. Ah! Agora percebo! Obrigado. Agora, sobre outra peça de Jonson, Cynthia’s Revels. O Amorphus nessa peça dirige-se a si, não é verdade?

OX. Sim, ah sim! É dirigido directamente; mas a seta não feriu.

P. A. Amorphus significa, creio eu, “sem forma” ou “informe”. Refere-se isso à falta de forma das suas peças?

OX. Sim, à estranha forma sem forma de dois homens como um só homem.‖

P. A. (rindo). Ah, agora percebo—“a besta de duas costas”. Posso passar para Coriolano? Quem a escreveu?

OX. Parcialmente W. S. Eu não tive qualquer participação. Parcialmente Beaumont. Usaram Plutarco em excesso. Nota-se.*

P. A. Coriolano é Raleigh?

OX. Não, não o diria. Creio que não fazia referência a nenhuma pessoa em particular.

P. A. Sobre Willobie His Avisa, publicado em 1594. Quem o escreveu?

OX. Não tem suspeitas?

P. A. Várias; mas nenhuma certeza.

OX. Se o ler, verá que tem como alvo todo o nosso Grupo, e só poderia ter sido escrito por outro que aspirava à imortalidade.

P. A. Quer dizer W. S.?

OX. Não devo dizer que sim. Não ouso dizer que não!†

P. A. H. W., aí mencionado, suponho que seja Henry Wriotheseley?

OX. Sim, está certo.

P. A. Escreveu a sua última peça, António e Cleópatra, antes ou depois da morte da Rainha?

OX. Foi quase aquando da morte da Rainha [1603]—

P. A. Porque não foi escrito nenhum elogio shakespeariano oficial após a morte da Rainha?

OX. Creio que W. S. não sentia ser a pessoa certa para escrever um elogio. A Rainha ressentiu-se quando descobriu que ele era uma serpente de duas cabeças.‡

P. A. Então, ela descobriu a parceria?

OX. Sim, no fim.

P. A. W. S. disse-me que esteve em perigo, quando Ricardo II estava muito em cena em Londres, na altura da revolta de Essex.

OX. Situação muito precária para W. S.—e houve grande desagrado.

P. A. W. S. deu a entender que poderia ter-se perdido, não fossem a sua intervenção e a de Lord Derby. Ajudou-o?

OX. Ajudei. Ele esteve em perigo de vida. Foi difícil protegê-lo. Da próxima vez terá W. S., a não ser que eu seja necessário.

P. A. Está na hora de terminar. Creio que não preciso de perguntar muito mais sobre as peças, mas gostaria, noutra ocasião, de saber mais sobre os sonetos. Há também o epílogo para o meu livro, que teve a gentileza de prometer.

OX. Irei e escreverei um epílogo—talvez em prosa.

P. A. Os meus mais sinceros agradecimentos, Lord Oxford, pela sua amabilidade e pela fascinante e valiosa informação que nos deu. Adeus.

OX. Adeus. As nossas conversas agradam-me.

9 DE AGOSTO DE 1945.

Johannes. Shakespeare está aqui hoje e Bacon.

P. A. Obrigado. Falo primeiro com Lord Verulam, se faz favor.

** Grandes partes do diálogo são parafraseadas da tradução de Plutarco por North.*

† Willobie foi publicado no mesmo ano que Lucrece e foi "retirado" pelo Governo em 1599. Avisa é claramente a Rainha Isabel. G. B. Harrison considera Willobie "uma sequela de Lucrece de Shakespeare".

‡ A Rainha ficou furiosa—"Eu própria sou Ricardo II!", etc.

‖ *Cynthia's Revels, representada pela primeira vez em 1600. Na introdução, Amorphus (Oxford) é descrito como "o deformado, um viajante que bebeu da fonte [do amor-próprio] Com este Amorphus vem Asotus, o pródigo [Southampton], que, imitando o Viajante, traz o Whetstone [ou*

Mentiroso, W. S.] atrás de si". Harvey escreveu sobre Oxford como "o abençoado feliz viajante".

Johannes. Verulam está pronto.
F. B. Tenho uma observação a fazer-lhe. Tenho estado em consulta com Oxford e W. S. Decidimos que um soneto, ao modo dos sonetos originais, seria uma prova que até poderia ser aceite em tribunal. Por isso, Oxford influenciou a mente da sua escritora e produziu o poema. Foi escrito no momento em que foi registado. Oxford procurou, tanto quanto possível, alinhar-se com o seu trabalho anterior.* Creio que Shakspere não pode esperar mais.

P. A. Obrigado, Lord Verulam. Tudo isto é de grande importância.

W. S. Shakspere está a falar agora.
P. A. Já terá ouvido tudo isto acerca do soneto de Lord Oxford?

W. S. Isso foi desejo de Verulam. Ele quis, tanto quanto possível, dar uma prova que pudesse ser aceite por uma mente legal.

P. A. Espero que assim seja. Agora, W. S., acabei de discutir com Verulam o local da igreja onde casou.

W. S. Tente descobrir a pequena igreja que testemunhou o meu casamento.

P. A. Farei o melhor que puder para descobrir. Qual foi o motivo de não ter celebrado o casamento em Shottery ou Stratford?

W. S. Foi o desejo de Anne. Ela passara muitos dias de infância nessa aldeia e fez um pedido muito específico para se casar onde fora feliz.

P. A. Obrigado, ficou tudo claro. Sobre Stratford, e Field, o impressor de Venus and Adonis, em 1593? Dizia-se que era de Stratford. Conhecia Field?

W. S. Sim, conhecia Field. Tem razão em pensar que ele era de Stratford.

P. A. Conheceu Spenser, o poeta?

W. S. Não conheci Edmund Spenser pessoalmente; nem ele tinha interesse pelo drama ou teatro. Oxford conheceu-o.

P. A. Quando Spenser escreveu, "O nosso agradável Willy, ah! morreu há pouco tempo,"† referia-se a si?

W. S. Referia-se a mim e a Oxford, e ao mistério.

P. A. E “há pouco tempo”, suponho, significa a retirada de Oxford da Corte em 1589?

W. S. Sim, referia-se à retirada de Oxford antes da morte. Spenser não conhecia a verdade. Supôs que era assim.

P. A. A frase de Greene sobre o “corvo emergente enfeitado com as nossas penas” era dirigida a si?

W. S. Sim, uma referência grosseira a mim, e à minha ligação com a Corte.‡

P. A. E quanto a Willobie His Avisa?§ Quem o escreveu, e porquê?

**P. A. não mencionou, nesta sessão, o soneto que está impresso na p. 195. Levou cerca de quarenta minutos a ser escrito por Mrs. Dowden, o que mostra que Oxford não lho estava a ditar, mas sim a compor no momento. P. A. tinha sugerido a Lord Oxford, semanas antes, a conveniência de escrever tal soneto. A ideia surgiu subitamente a Mrs. Dowden, quando estava sozinha. Pegou num lápis e começou a escrever lentamente, linha a linha, com algumas correcções. P. A. não sabia de nada até receber uma cópia do soneto, que, obviamente, nem ela nem P. A. poderiam ter escrito sem ajuda.*
† Em Tears of the Muses, 1591.
‡ Groatsworth of Wit, 1592.
§ Publicado anonimamente em 1594, e “retirado”—isto é, recolhido por ordem do Governo—em 1599. Ver acima, p. 173.

W. S. Penso que a razão foi dupla—expor e provocar.

P. A. Quem foi o autor?

W. S. Alguém que tinha ciúmes do nosso sucesso—Fletcher.

P. A. E “W. S. o velho ator”, é você?*

W. S. Sou eu mesmo, sem Oxford.

P. A. Sobre o casamento de Lord Derby em 1595, disse que, para representar adequadamente Sonho de Uma Noite de Verão em Greenwich, precisavam de um relvado aberto e encontraram-no lá. Mas a minha data é Janeiro. Não estaria demasiado frio para actuar ao ar livre? Enganei-me na data?

W. S. Sim, foi mais tarde do que Janeiro. Fevereiro, quando, no nosso tempo, não estava frio.†

P. A. Relativamente à sua aposta sobre escrever Lucrece, os seus companheiros sabiam certamente que não era o autor da poesia das peças?

W. S. Eles acreditavam, e com razão, que eu não era o poeta das peças; mas suspeitavam de vários, não apenas de Oxford.

P. A. As estações chuvosas referidas em Sonho de Uma Noite de Verão—"the nine mens morrice is filled up with mud", etc.—eram uma alusão aos verões chuvosos de 1594-96?‡

W. S. Sim, isso responde à sua pergunta.

P. A. Li em documentos contemporâneos que, no final da década de 1590, era o terceiro maior proprietário de cereais, etc., na sua freguesia de Stratford, e que estas mercadorias estavam a ser indevidamente retidas, por si e outros, para altos preços durante essas épocas chuvosas. Tem algum comentário?

W. S. Sempre fui cuidadoso para que a minha tendência dramática não interferisse com os meus interesses comerciais. Por isso mantive preços justos em todos os momentos. O homem que escreveu partes das peças podia tratar dos negócios.

P. A. Tem algo a dizer sobre a correspondência com Richard Quiney?

W. S. Não é importante. Era alguém que queria citar os ditos de quem era mais conhecido do que ele próprio. Assim, gastava-se demasiado tempo inutilmente, a ler e a responder às suas cartas.

P. A. Alguma vez ficou hospedado em St. Helens, Bishopsgate, por volta de 1596-98? Disse-me várias vezes que normalmente se hospedava perto do Globe.

W. S. Mudei-me para evitar aqueles que se juntavam junto ao teatro, pois importunavam-me a horas inconvenientes; mas era demasiado longe do Globe.

P. A. Há uma tradição que plantou uma amoreira nos jardins de New Place durante a sua estadia. Isso é verdade?

W. S. Plantei uma amoreira—isso é verdade; pois era um fruto que me agradava muito.

**Para mais detalhes, ver a ed. do Prof. G. B. Harrison, p. 182. "H. W." (Henry Wriothesely) dirige-se ao "seu amigo íntimo, W. S.", ou seja, Will Shakspere.*

† Ver anteriormente, pp. 162-3. As estações da primavera, ao que parece, eram geralmente muito mais amenas no tempo de W. S. do que normalmente são hoje. A autoridade para a data, 26 de Janeiro de 1595, é a crónica de Stowe.

‡ Titania para Oberon, M.N.D., II, 1.

P. A. Quando, como sabes — estive em Stratford durante o passado mês de Maio — observei um aviso onde se afirmava que a árvore actual, agora a crescer no relvado, foi obtida da árvore original plantada por ti. Podes confirmar isso?

W. S. Sim, a amoreira actual é parte da árvore original que foi destruída por um raio [lightening, sic], salvo este rebento.

P. A. Tens algo a dizer sobre a construção do novo teatro Globe, em Bankside, em 1599?

W. S. O novo Globe era consideravelmente maior do que o teatro original, e foi necessário que um novo teatro substituísse aquele que estava bastante danificado por maus-tratos.* O novo Globe tinha um palco maior e mais dois níveis do que o antigo.

P. A. Para construir o novo Globe na margem sul, desmontaram e utilizaram grande parte do antigo Teatro de Shoreditch, não foi?

W. S. É verdade; usámos uma boa parte do que havia no local. Tivemos de destruir dois teatros.

P. A. Sim, o Theatre e o antigo Globe. Li, em documentos contemporâneos, várias referências aos “terrenos e jardins” no local onde o novo teatro havia de ser construído; mas não encontrei qualquer referência à existência do velho Globe. Estava realmente noutro local?

W. S. Penso que isso se pode explicar. O velho teatro Globe não passava de um barracão em comparação com o nosso. A ele estavam anexos jardins e locais de entretenimento. O novo teatro ocupou a maior parte desse terreno.

P. A. Quando dizes “níveis”, referes-te às galerias para os espectadores?†

W. S. Tínhamos mais dois níveis para os nossos espectadores.

P. A. Tinham uma galeria na parte de trás, para os espectadores mais aristocráticos, como no Swan?

W. S. Sim, para meu grande aborrecimento; mas era o costume.

P. A. Como, então, faziam a cena da varanda em Romeu, ou as muralhas da cidade em Henrique V?

W. S. Uma parte da parte de trás era convertida para esse efeito.

Permite-me que te peças que imagines um semicírculo, do qual metade era uma galeria para espectadores, e os andares superiores da outra metade eram usados para as cenas que exigiam altura.

P. A. Qual foi a primeira peça tua representada no novo Globe?

W. S. Estava em cena, como o velho Adam (As You Like It).

P. A. Não ficaste encantado por teres um novo e belo teatro onde trabalhar?

W. S. Ficámos encantados; e mais ainda por estarmos a representar mais afastados do público comum.

P. A. Muito interessante.

Está na hora de parar.

Muito obrigado por tudo o que nos disseste. É um adeus.

W. S. Oxford virá quando voltares a falar. Adeus.

**A referência é ao The Theatre em Shoreditch, o primeiro teatro público em Londres, construído por Burbage em 1576. W. S. não se refere ao Globe original, que também foi demolido na época.*
† O célebre desenho do Teatro Swan, em Bankside, feito por de Witt por volta de 1596, mostra uma galeria atrás do palco. Está ocupada por espectadores. Existem três galerias para espectadores acima do piso térreo.

14 DE AGOSTO DE 1945

Johannes. Hoje tens uma escolha. Queres Shakespeare? Ele está aqui.

P. A. Preferia falar com Lord Oxford, se ele estiver presente?

OX. Sim, também estou aqui.

P. A. Antes de mais, Lord Oxford, o meu caloroso agradecimento pelos dois belíssimos sonetos, que nos encantaram. Estão ao nível do melhor que alguma

vez escreveste — o mesmo estilo e tema, apenas num plano mais elevado e espiritual. Evidentemente, também, serão de grande valor para nós.

OX. Os sonetos foram escritos no momento em que foram ditados. Fico contente por sentires que a minha mão ainda consegue dominar uma rima. Foi-me um grande prazer escrevê-los.

P. A. Tal como foi para nós lê-los! Podes dizer-me onde gostarias que aparecessem no livro? Tens alguma preferência?

OX. Tenho pensado nesse ponto, pois estes poemas levantarão muitas interrogações. Creio que devem encerrar o livro.

P. A. Sim, concordo. Deverão seguir-se ao epílogo que irás escrever para nós. Preferes escrevê-lo agora, ou posso colocar-te primeiro algumas perguntas?

OX. Faz-me primeiro uma ou duas perguntas; depois deixem-me escrever o epílogo, que deverá ser breve, como desejas, espero?

P. A. Com certeza. Primeiro, gostaria de saber mais sobre a autoria de *Ricardo II* e *Ricardo III*.

OX. Não tive qualquer intervenção em *Ricardo III*.* Tive parte em *Ricardo II*, mas não uma grande parte.

P. A. Quem foram os teus colaboradores?

OX. Shakspere; e tivemos o conselho de outro que nada escreveu, mas fez muitas sugestões.†

P. A. Lamento, mas ainda não compreendo muito bem. W. S. não era grande poeta, e não há humor na peça. Não consigo ver a sua mão como autor principal; por outro lado, nunca achei os versos inteiramente característicos de ti.

OX. Posso dizê-lo de forma mais clara. Escrevi a maior parte da peça. W. S. fez muitos arranjos para mim, para o teatro, e tivemos a ajuda de um que era, ele próprio, poeta — creio que revelarei o seu nome. Bacon mostrou grande interesse e deu-nos a sua crítica completa; e aquele que escreveu comigo foi S. P.

(*Neste ponto, Mrs. Dowden perguntou-me: "Quem poderá ser S. P.?" P. A. respondeu: "Philip Sidney". Usámos então a tábua Ouija, e o nome PHILIP SIDNEY foi soletrado sem qualquer hesitação. A inversão de iniciais é um artifício comum elisabetano.*)

P. A. Obrigado; agora entendo. Posso fazer-te uma pergunta sobre Falstaff? W. S. diz-me que reivindica a criação de Falstaff. Ajudaste W. S., em particular nas duas partes de *Henrique IV*?

OX. Não; na verdade, não tive qualquer participação no Cavaleiro. Era, em parte, o retrato de alguém que costumava frequentar a Mermaid. Não. Shakspere teve a honra de inventar a figura mais amada e admirada das peças.

P. A. Muito obrigado. Creio que agora o caminho está livre para o epílogo, se estiveres pronto. Queres que me refira ao mistério, ou não?

OX. Sim, por favor, fá-lo! Os leitores acharão uma omissão estranha se não o fizeres. De resto, sê completamente livre para escreveres o que quiseres.* (*Seguiu-se aqui o Epílogo de Lord Oxford*)

P. A. Os meus sinceros agradecimentos, Lord Oxford, pelas belas palavras que escreveste. Agora, no tempo que resta, posso fazer-te algumas perguntas sobre os sonetos? Refiro-me, naturalmente, aos teus sonetos originais, e não aos dois que escreveste recentemente para nós.

OX. Fico satisfeito por falar dos sonetos; estão presentes no meu pensamento.

P. A. Então, primeiro, estou certo em supor que, ao longo dos sonetos, as palavras “Verdade”, “Verdadeiro”, etc., significam tu próprio, Vere? Que “Beleza” significa a Rainha? Que “Rosa” significa a Rosa Tudor? E que “Tempo” significa a sucessão ao trono, com o passar do tempo?

OX. Responderei um por um. Verdade está na minha mente como eu próprio, e também com “Mr. W. H.” como seu amante. Beleza é, como suspeitas, a Rainha. Tempo varia. Por vezes é sucessão; mas por vezes pode ser tomado no seu sentido habitual. Rosa é, em parte, a Rosa Tudor, mas frequentemente o jovem a quem os sonetos são dirigidos.

P. A. “Quando quarenta Invernos te cercarem a fronte” (Soneto 2) — isto foi escrito em 1590, quando tinhas quarenta anos?

OX. Não, não tão tarde — dois anos antes.

P. A. “Procurando arruinar esse belo telhado” (Soneto 10). Esse telhado refere-se ao Castelo de Hedingham, então bastante arruinado?†

OX. Não posso dizê-lo com certeza. O castelo ocupava muito o meu pensamento nessa altura.

P. A. O soneto que menciona um “triunfo”, “folhas formosas”, o “Malmequer”, etc. (n.º 25), é uma referência ao teu sucesso nas justas do triunfo de 1584, perante a Rainha?

OX. Sim, é; tens razão.

P. A. E o Malmequer era a flor simbólica da Rainha?

OX. Sim.

P. A. E o “Livro da Honra” é o *Book of Honour* de Sir W. Segar, no qual os teus feitos em torneios são referidos várias vezes?‡

**Nunca atribuí Ricardo III a qualquer autor que não fosse Marlowe, ou alguém da sua escola. Ricardo II e III aparecem ambos mencionados no manuscrito de Northumberland, pertencente a Bacon, que provavelmente possuía os manuscritos de ambas as peças naquela altura.*
† Referindo-se, creio eu, a Francis Bacon. Ver anteriormente, pp. 101–102.
† Esta casa ancestral dos Veres, em ruína, foi alienada para Burleigh e para as filhas de Vere em 1591.
‡ Segar era Garter-King-at-Arms. O livro foi publicado em 1590.

OX. Sim, deves tê-lo reconhecido de imediato!

P. A. “Até que qualquer estrela que guia o meu mover” (Soneto 26). Estavas a pensar na lenda sobre o teu antepassado, Aubrey de Vere, em Antioquia?*

OX. Creio que tinha em mente a estrela dos Vere.

P. A. Em vários sonetos pareces descrever-te como coxo. Eras, de facto, coxo?

OX. Não era coxo de forma permanente, mas durante algum tempo estive ferido.

P. A. “Tão coxo me fez o mais caro despeito da fortuna” (Soneto 37) serve de bom exemplo?

OX. Sim, estive coxo. Tinha uma perna ferida — ferida pela espada.†

P. A. Escreveste os sonetos sobretudo durante a década de noventa do século dezasseis?

OX. Escrevia dez e doze de seguida, consoante a inclinação me acometia. Depois passava-se algum tempo, e voltava a escrever, no verão, debaixo das

árvores, ao ar livre; mas reparei que a inspiração ia e vinha. As datas são 1588–86 [sic].

P. A. Ainda não percebo bem. Há referências óbvias aos poemas da *School of Night* de Chapman, e à versão revista de *Love's Labour's Lost*, impressa em 1598.

OX. 1588 como base — e depois emendada mais tarde.‡

P. A. (Soneto 76) "Na face de Helena todo o engenho da beleza posto, / E tu em trajes gregos pintado de novo." Isto significa que Southampton desempenhou o papel de Helena ou Helen?

OX. Sim, e era belíssimo como Helena.

P. A. Em *O Sonho* ou em *Troilo e Créssida*?

OX. Em *Troilo*.

P. A. (Soneto 76) "Porque escrevo sempre o mesmo, sempre igual, / E guardo a invenção numa veste sabida, / Que quase cada palavra o meu nome diz." "Cada palavra" quase soletra o teu nome — jogo deliberado de palavras, presumo?§

OX. Sim, tens razão. Era um jogo engenhoso — nada mais!

P. A. E "sempre igual" é o lema da Rainha: *Semper Eadem*. Pensavas nela também, presumo? ‖

OX. Sim, pensava.

P. A. "Sabendo que um espírito melhor usa o teu nome" (Soneto 80). Esse "espírito melhor", suponho, é Chapman? Estava ele a tentar obter o patrocínio de Southampton? A julgar por "Quando o teu semblante encheu a sua linha", infiro que Southampton representou em peças de Chapman?

** Na cruzada de 1098, referida também no Soneto 59, datado de 1598. Ver anteriormente, p. 153. A "estrela" é o esporão (mullet) no brasão de armas dos de Vere.*
† Ferimento recebido por Oxford no duelo com Thomas Knyvet (Tybalt), em 1582. Trata-se da "covarde conquista da faca de um miserável" do Soneto 74.
‡ Oxford quer dizer que as datas que indicou são, em geral, correctas, sendo as alusões a acontecimentos da década de 1590 resultado de emendas posteriores. Sempre supus que, à excepção dos dois últimos, os sonetos

tinham sido quase todos escritos durante os anos 1600. Afinal, parece que não.
§ "Every Word" soletra EWORD VERY — Very ou Vary sendo variantes de Vere, a partir do lema francês da família: Vérité Vient. Vary é ainda hoje usado pelos descendentes da família na América.
‖ *Semper Eadem é o lema da bandeira real de Inglaterra.*
*
† O epílogo encontra-se nas pp. 196–197. Foi ditado sem pausas, salvo uma entre os parágrafos. Tal como no prólogo de F. B., abstive-me propositadamente de pensar conscientemente no assunto. Nem Mrs. Dowden nem eu formámos qualquer ideia prévia sobre o que Oxford escreveria.

OX. Sim, Chapman. Southampton participou nas peças de Chapman e, durante algum tempo, teve verdadeira paixão pela sua escrita. Isso magoou-me; pois estava ciumento.*

P. A. "Assim te tive eu, como um sonho lisonjeiro, / Rei no sono, mas desperto, nada disso." (Soneto 87)

Isto refere-se à tua relação com a Rainha?

OX. Sim, mas não deves referir-te a isso de forma demasiado explícita.

P. A. "Acaso importaria que eu tivesse levado o pálio" (Soneto 125). Isto refere-se à celebração da Armada em São Paulo, em 1588?

OX. Pois claro! Levei-o com mais três: Lord Shrewsbury foi com certeza um.† Os outros dois nomeá-los-ei — mas não hoje.

P. A. A tua "história de verão" (Soneto 98) é uma referência a *O Sonho de uma Noite de Verão*?

OX. Refiro-me a esse *Sonho*.

P. A. As tuas referências a um "fado confinado" e ao "eclipse" da "Lua mortal" aludem aos acontecimentos que se seguiram à revolta de Essex? (Soneto 107)

OX. Ao encarceramento de Southampton.

P. A. Por "meios públicos que os modos públicos criam" (Soneto 111), referes-te ao teatro, não é verdade?

OX. Sim, é uma referência às peças conjuntas.

P. A. Mas por que razão “actos danosos” no mesmo soneto? Consideramos as peças tudo menos *danosas.*

OX. Alguns dos poetas da época teriam considerado as peças nocivas.

P. A. “Os teus dons, as tuas tábuas estão no meu cérebro” (Soneto 122). Isto refere-se a umas tábuas de escrita que Southampton te teria oferecido?

OX. Não, não se refere a um presente físico: refere-se ao que ele me ofereceu por inspiração.

P. A. “Eu sou o que sou.” Era uma expressão habitual tua? Usaste-a numa carta para Burleigh, datada de 30 de Outubro de 1584.

OX. Sim, talvez me passasse pela mente a ideia de que eu não era aquilo que supunham que fosse.

P. A. Burleigh era apelidado de *Pondus*, de onde tiraste *Polonius*? *

OX. Sim; mas era um apelido tolo, de que muitos se riam.

P. A. O nome anterior dele em *Hamlet* — *Corambis* — vem, presumo, do seu lema, *“Cor unum, via una”?*

OX. Sim, mas pareceu mais apropriado fazer dele *Pondus*, e algo mais.

P. A. Os dois últimos sonetos do teu livro, com referências a Bath, referem-se à tua visita à Rainha em 1574? O estilo é imaturo, comparado com os seguintes.

OX. Sim, quando a Rainha e eu estivemos lá juntos. Esses sonetos foram escritos nessa altura. *

P. A. A nossa conversa tem de terminar agora. O meu mais sincero agradecimento por tudo. Adeus.

OX. Desejo-te adeus. Se o epílogo não for do teu agrado, voltarei a trabalhar nele. †

P. A. Obrigado. O epílogo é exactamente o que eu queria. Foste mais do que generoso, mas se puderes, um dia, oferecer à Mrs. Dowden um terceiro soneto, seria bom ter um trio. Lembras-te de Feste, em *Noite de Reis* — “um, dois, três”?

OX. Talvez o faça, mas só se encontrar um tema.

(*Neste momento, Mrs. Dowden, por iniciativa própria, perguntou a Johannes em que ponto de progresso espiritual se encontrava Lord Oxford.*)

Johannes. Está no ponto em que entra na quinta fase do progresso.

5 DE SETEMBRO DE 1945

Johannes. Oxford está aqui.

OX. Vim agradecer-vos o apreço demonstrado pelos meus sonetos e explicar como e porquê foram escritos. Escolhi o tema porque queria que os sonetos fossem reconhecíveis. Senti que, se escrevesse fora dele, isso enfraqueceria a nossa causa. Foi difícil, porque os versos surgiam tal como estão escritos. Não foram preparados previamente, e eu era forçado a parar quando surgia a forma de um novo verso. A escritora tem um ouvido rápido e certeiro; mas por vezes não captava correctamente as palavras, e eu repetia até serem feitas alterações. * Estou plenamente satisfeito de que nenhuma palavra foi registada erradamente, e pessoalmente estou bastante satisfeito com o resultado.

P. A. Nós também! Agora temos três sonetos — todos excelentes, sendo talvez o último o melhor. Não pedirei mais, mas ficaremos encantados se desejares escrever mais.

OX. Creio que três são melhores, como prova, do que um grande número. Sinto que talvez possa fornecer outras provas à medida que avançarmos.

P. A. Entendo e concordo. Já que falamos dos sonetos, podes dizer-me quem era o T. T. da dedicatória?

OX. Quero evitar a polémica, que inevitavelmente surgiria com qualquer afirmação sobre personalidades. Não havia uma personalidade por trás de T. T. *

P. A. Como entrou Philip Sidney na peça *Ricardo II*? Disseste-me recentemente que colaborou contigo.

“Then lack’d I matter, that enfeebled mine.” (Soneto 86) Oxford não conseguia escrever com eficácia enquanto o seu adorado filho actuava nas peças do “poeta rival”.

Uma das prerrogativas de Lord Shrewsbury, como Marechal de Inglaterra. A data foi 24 de Novembro de 1588.

“A Lua mortal sofreu o seu eclipse.” Elizabeth nunca recuperou do choque da execução de Lord Essex em 1601.

Retirando o laço do traço vertical do "d", obtemos "ol", ou Polonus. O "algo mais" significa a adição da letra "i". O nome Pondus aparece numa carta de Roger Manners ao Conde de Rutland, de 2 de Junho de 1583, quando Hamlet estava a ser escrito. B. M. Ward observa (em Oxford, p. 233): "Pondus, suponho, é um apelido para Lord Burleigh."

Ambo é latim para "ambos". Burleigh não era "cor unum" (de um só coração), mas "cor ambis" (de dois corações). Polonius é Corambis no primeiro quarto de Hamlet.

A Rainha, em viagem a Bristol, esteve em Bath de 21 a 23 de Agosto. (Chambers IV, 90.) Oxford juntou-se a ela lá, ao regressar da Flandres.

*† Eu não tinha mencionado o epílogo a Oxford.**

*‡ Twelfth Night, V.1. O Bobo tenta extrair dinheiro do Duque — "o terceiro paga tudo". Os sonetos, pelo que percebi, levaram cerca de quarenta minutos cada a serem escritos. Oxford, ao usar prosa, dita rapidamente e sem hesitações.**

‖ *Francis Bacon fez a mesma declaração. Ver anteriormente, p. 103.*

OX. Entrou na peça da seguinte forma: eu lera-lhe parte dela, e teria lido o resto se o tivesse claro na minha mente. Conversou comigo longamente sobre a peça e sugeriu então que uníssemos forças até certo ponto. Fiquei honrado: suspeitava que W. S. teria grandes dificuldades com o tema. Os discursos foram trabalho conjunto. Eu tinha a estrutura pronta, e juntos revestimo-la. Notarás que, num discurso do segundo acto e noutro do terceiro, são usadas palavras que não ocorrem no meu estilo.

P. A. Podes indicar-me alguns versos ou falas de Sidney?

OX. Indico-te pelas linhas. A segunda e a terceira da primeira fala [no Acto II? de Ricardo] são palavras de Sidney, e no Acto III as duas últimas linhas são inteiramente dele.

P. A. Tu ou Sidney escreveram o discurso (III, 2): "Falemos de túmulos, de vermes e de epitáfios"?

OX. Não; as duas últimas linhas desse discurso são de Sidney, e colaborámos.

P. A. E quanto ao discurso em III, 3: «Ficamos maravilhados; e assim permanecemos por longo tempo-----»

OX. O de Sydney.

P. A. Foi ele que escreveu as linhas finais desse discurso?

OX. As sete que marquei são, em grande parte, de Sydney.

P. A. Estou um pouco confuso, mas concluo que Sidney foi responsável por muitos dos dísticos finais?*

OX. Sim; não foi ideia minha. Sydney não colaborou em mais nenhuma outra peça.†

P. A. Há muita iconografia solar em Ricardo II, por exemplo Ricardo em III, 2: «Ver-nos-ás erguer-nos no nosso trono o leste.» Haveria algum significado especial por trás de tudo isto? Estas linhas sugerem majestade?

OX. Sim, têm [significado especial]. Tipificam sempre a Majestade.

P. A. Achas que seria possível receber uma mensagem para mim enviada pela irmã de Sidney, Mary, Lady Pembroke — algo relativo ao First Folio, no qual ela estava tão interessada? Não creio que falasse ela própria, mas poderia enviar uma mensagem através de mim. Algumas mulheres ainda consideram o regresso ao mundo um ato de bruxaria.‡ W. S. está aqui. Despeço-me. William Shakspere (assinatura audaciosa que se estende por toda a linha).

P. A. Estivemos a falar de Ricardo II. Quando tiveste problemas com essa peça, em 1601, tiveste de te esconder?

W. S. Aposentar-me é termo mais apropriado. Fiquei invisível por algum tempo.

P. A. A morte do Lorde Oxford, em 1604, deve ter sido um duro golpe para ti.

W. S. Fiquei profundamente comovido quando Oxford partiu; e, durante um tempo, senti-me paralisado no que dizia respeito a escrever. Mas muitos lamentaram a sua perda.

P. A. E depois regressaste a Stratford?

W. S. Sim; vivi muito discretamente. Em Stratford escrevi pouco, mas a minha fluência tinha-se esgotado. Trabalhámos tão intimamente que, quando ele partiu, senti-me já sem alma.

P. A. Compreendo. Podes dizer-me onde foram encontrados os manuscritos dos sonetos em 1609?

W. S. Sim, em King’s Place.

Acreditava que isso era do conhecimento geral.
Quando Lady Oxford revia os seus papéis.

P. A. O incêndio do Globe Theatre, em 1613, terá sido outro desastre para ti?

W. S. Foi tão mau quanto podia ser. O teatro não era só o meu verdadeiro lar; era também a minha capa: cobriu toda a minha vida durante muitos anos.

P. A. Esse cataclismo fez-te regressar a Londres?

W. S. Fiquei em Stratford. Não consegui olhar para o cadáver.

P. A. Escreveste muito nos teus últimos anos?

W. S. Escrevi pouco. Consciente de que um fogo se extinguia em mim, senti-me resignado à minha partida; mas não albergava esperança de vida futura — nenhuma que fosse real para mim.

P. A. Não te surpreendeu descobrir que ainda estavas vivo?

W. S. Não fiquei surpreendido, caro senhor; pois na natureza não há surpresas. Aceitei o que era natural.

P. A. Posso perguntar que doença pôs fim à tua vida terrena?

W. S. Morri de uma doença do fígado.† Não me preocupei com a sua especificidade; mas causava-me muita dor e tonturas, por vezes.

P. A. Tem-se dito muito disparate sobre o teu testamento — nenhum manuscrito mencionado, e a herança à tua mulher daquela «segunda melhor cama».

W. S. Os manuscritos foram enterrados no meu túmulo. A melhor cama era mais útil à minha mulher do que folhas para escrever, de que ela não faria uso. Era chamada «segunda melhor» porque era pequena, mas de boa qualidade.

P. A. Tens alguma mensagem final que eu possa transmitir aos meus leitores?

W. S. Sim, podes afirmar que o silêncio mantido foi mais pelo bem de Oxford do que pelo meu. Não tinha gosto por mistérios, exceto nas minhas peças. Nós dois somos Shakspere; e tenho suportado o peso do trabalho de dois homens por demasiado tempo. Alegro-me de afastar o véu e mostrar-vos o verdadeiro dramaturgo e poeta combinados. Sim, podes publicar o que disse.

P. A. Obrigado, W. S. Vou imprimir a tua mensagem ao lado do epílogo do Lorde Oxford; pois, na vossa obra conjunta, sois almas gémeas. Podes dizer-nos o que tu e Oxford estais a fazer agora?

W. S. Meu caro senhor, assim como semeias na terra, assim colhes no Céu, e ainda assim nem Oxford nem eu alcançámos um estado de perfeita felicidade. Continuamos a criar ideias e formas para além do nosso conhecimento, e assim estaremos ocupados enquanto estivermos na mesma esfera. Ajudar-te-ei de qualquer forma que puder. — W. S.

**A Sra. Dowden segurava uma cópia da peça. Não tenho tudo muito claro.*
† Tudo isto é muito notável! Ricardo II tinha sido um enigma para mim, pois há muito sentia que W. S. não aparecia em lado algum da peça; e que a conceção ultra-feminista de Ricardo, bem como o estilo dos versos, não eram totalmente característicos de Oxford! Ainda assim, não podia atribuir aqueles versos a outra pena. Sidney, contudo, era poeta, e apresentava um cariz feminista bastante assinalável.
‡ *Comentário muito interessante. Seres de ambos os mundos por vezes* desconfiam de qualquer comunicação com o mundo que não habitam.

Antes de desocupar a mansão, que ela vendera a Lorde Brooke.
† Provavelmente esclerose do fígado; uma enfermidade da qual, suspeito, muitos morriam naquela época. Oxford tornara-se cauteloso no consumo de álcool, por receio de doenças hepáticas.
‡ Bacon usara a mesma metáfora no seu prólogo.

6 DE OUTUBRO DE 1945

Johannes: Os três propõem falar hoje, começando com Shakspere, terminando com Oxford.

P. A. Muito satisfeito por tê-los por esta ordem!
Shakspere. Gosto do teu livro. Vai provocar muita alegria. Espero que induza o público à reflexão.*

P. A. Obrigado,

W. S. Eu também espero. Acabei de assistir à representação das duas partes de Henrique IV, e um amigo desafia-me quanto a Falstaff, afirmando que terá sido escrito por Oxford e não por ti. Tens algo a dizer?

W. S. Ninguém escreveu Falstaff senão eu. Ele acredita que eu era demasiado simples para escrever as partes anteriores,† mas engana-se. Eu modelei-o [Falstaff] num homem com quem eu tinha o hábito de encontrar-me na Mermaid.

P. A. Obrigado. Concorda com a afirmação de Oxford dirigida a mim, de que Falstaff foi a personagem shakespeariana mais acarinhada de todas? E o que dizer de Hamleto, por exemplo?

W. S. Oh sim; na minha época Falstaff era amado, mas sobretudo pelo efeito que exercia sobre as mulheres. Mas, meu caro senhor, pode algo rivalizar com o sexo no interesse humano?‡

P. A. Muito interessante. Agora, quanto a Henrique IV, parte dois, pode-me dizer quem era William Visor – "visor" significa máscara? É ele?§

W. S. Bem, sim; em certo sentido fui eu quem serviu de modelo para esse retrato.

P. A. E Clement Perkes? Quem foi ele?

W. S. Desta vez não fui eu.

Não, tratava-se de uma figura teatral bem conhecida.

P. A. Ele é descrito como sendo "of the Hill". Isso significa a colina de Stratford?

W. S. Não, essa colina não tinha esse significado. Eu tinha em mente Ludgate Hill.

P. A. E William Cook, na mesma cena?

W. S. William Cook não era uma figura notória. Eu tinha em mente um conhecido de Stratford. Um jogo de palavras com nomes, geralmente.

P. A. Passando para Noite de Reis e a cena da cozinha, quando Feste diz: "Nunca viste o retrato de nós três?" Quem eram esses três?

W. S. "Nós três" éramos Will Shaksper entre Oxford e Burbage.

P. A. O retrato era real ou imaginário?

W. S. Só existia no meu íntimo.

P. A. O mesmo amigo que contestou a sua autoria de Falstaff contestou também a do quinto ato de Hamleto, que ele pensa ter sido de Oxford, tal como o resto da peça. Tem algo a dizer?

**Comentário característico. W. S., como atestam os roteiros, delicia-se com a controvérsia de boa disposição. "Alegria" é uma palavra de eleição para ele.*

† *O Falstaff de I Henrique IV é muito mais sutil e intelectual do que o da Parte II; e em Merry Wives ele é ainda inferior.*
‡ *Cf. a descrição que Mistress Quickly faz da morte de Falstaff em Henrique V, II, iii.*
Boy. Disse certa vez que o Diabo o teria em relação às mulheres.
Quick. De certo modo, tratou realmente das mulheres.
§ *O ato VI é frequentemente, mesmo geralmente, a cena mais simbólica numa peça shakespeariana. Shallow é convidado por Davy (? de Vere) a "countenance" (isto é, reconhecer) William Visor de Woncot, provavelmente Wilmecot, ou possivelmente Woodmancote, em Gloucestershire. A palavra countenance, ou face, é muitas vezes aplicada a W. S., como fez Bacon no prólogo deste livro.*
‖ *Perkes (V, i) é descrito como "Clement Perkes o' the hill". A colina em Stratford, com vista para a Warwick Road, ainda conserva esse nome.*

W. S. Eu escrevi todo o quinto ato. Oxford e eu revemo-no cuidadosamente, e ele sugeriu certas linhas e expressões.

P. A. Sem dúvida escreveu a cena do cemitério; mas escreveu toda a parte poética – por exemplo o sacerdote: "Mas que o grande comando domina a nossa ordem", etc.?

W. S. Foi sobretudo de Oxford – na verdade, foi ele quem a escreveu. Eu escrevi toda a parte inicial da cena do cemitério.*

P. A. Obrigado. Relativamente àquela produção de Noite de Reis, no Middle Temple Hall, em 1602; esteve pessoalmente envolvido?

W. S. Produzi-a, mas não atuei.

P. A. Estava Oxford presente?

W. S. Estava lá.†

P. A. Sabe de que doença Oxford morreu?

W. S. Supôs-se que fosse a peste no fim; mas ele esteve de saúde frágil durante muito tempo.‡

P. A. Pode contar-me algo sobre a Impresa de Lorde Rutland, que dizem ter sido criada e pintada por si e por Burbage, para um torneio por ocasião da aclamação do novo rei?§

W. S. Bem, eu dei a ideia e juntos executámo-la, em todos os sentidos, pois era um mau espetáculo.

P. A. Sabe o que aconteceu uma noite da semana passada, quando o meu amigo e eu estávamos a discutir o Ato V de Hamlet?

W. S. Eu estava lá; estava curioso. Pode dizer ao seu amigo que fiz o possível por um espectro. Sacudi-o eu! ‖

P. A. Direi isso. Creio que é altura de Lord Verulam aparecer agora.
(Bacon – Francis Bacon aqui assinou o guião.)

P. A. Tem algum conselho a dar-me, Lord Verulam, quanto à possível abertura do túmulo em Stratford?

F. B. Deixe-o estar, pois terás de o deixar. Perturbarias mais facilmente o Santo Sepulcro. Deve ficar assim: hoje não pode revelar-se mais.

**Esta quinta parte, ao que parece, foi obra principalmente de W. S., assistido por Oxford, que nos* confidenciou nunca ter escrito a totalidade de qualquer peça.
†A produção é referida no diário de John Massingham, de 2 de fevereiro de 1601-2. "No nosso banquete representaram uma peça chamada Noite de Reis."
‡Oxford regressara de Itália, no verão de 1602, com fraca saúde. Na página do registo em que se assinala a sua morte, está escrito no topo "peste". Veja Ward's Oxford, p. 347. O Conde faleceu em junho de 1604.
§O Shakespeare Allusion Book, I, 234, afirma que Burbage, artista para além de ator, pintou o emblema. O pagamento foi de 44 xelins.
‖ *Na noite de 6 de outubro de 1945, o meu amigo e eu estávamos a discutir a autoria de Falstaff e do Ato V de Hamlet, e o meu amigo relutava em atribuir quaisquer dos dois a W. S. Isto coincide com o conselho de E. A. sobre o mesmo assunto, dado pouco antes.*

P. A. Concordo. Indicou recentemente Black Hill como local do casamento de W. S., mas um antiquário local informa-me que não havia igreja lá na época de Shakespeare. Teremos errado?

F. B. Enganei-me. Retracto. Acho que foi muito mais perto de Shottery. Tentarei outra vez.

(Aqui usamos o Ordnance Map; quando Luddington, cerca de 1 ½ milhas a SO de Shottery, foi indicado por duas vezes de forma clara.)

F. B. A localidade marcada como Luddington está mais correta. W. S. dava pouca ou nenhuma importância ao seu casamento. Contanto que Anne estivesse satisfeita, para ele não significava nada.*

P. A. Obrigado. Farei diligências locais e informá-lo-ei. Agora, sobre o livro, disseram-me, mais de uma vez, da vossa parte, que a revelação que estais a fazer abre um novo método de ensinar História. Concordas?

F. B. Não, não concordo. Esta é uma revelação muito especial, para um propósito muito especial.

P. A. Disseram-me várias vezes que eu tivera encarnação na era elisabetana. Consegues dar-me uma pista sobre a minha identidade?

F. B. Preferia que fizesses essa pergunta a Oxford. Sendo franco, não tenho a certeza!

P. A. Obrigado. Perguntarei a Oxford. Achas possível obter, nos guiões, as assinaturas autênticas dos colaboradores?

F. B. Julgo que será muito difícil; mas farei a experiência.

P. A. Obrigado. Tens mais algum comentário sobre os três sonetos recentemente ditados por Lord Oxford?

F. B. Ele estava ansioso por escrevê-los. Foram compostos no momento em que foram ditados. A mente do autor foi usada apenas como instrumento; e, por vezes, mostrou-se difícil. Creio que são tão bons como os melhores de Oxford.

P. A. Também eu o penso! As linhas finais do último soneto visam as relações de Oxford com a Rainha e com Southampton – os três em conjunto? †

F. B. Sim, sem dúvida.

P. A. Posso perguntar em que trabalha agora – se não te importas da pergunta?

F. B. Estou pronto a revelar. Escrevo sobre linhas filosóficas, acerca da guerra recente. Fiz dela um estudo especial. Despeço-me.

P. A. Adeus, Lord Verulam.

(Aqui Edward de Vere assinou o guião.)

E. O. Estou profundamente interessado no resultado do livro. Juntámo-nos, pois nós somos o enredo.‡

P. A. E um bom enredo! Agora, sobre os três sonetos, sugeriram-me que o último, e melhor, fosse colocado numa página separada, em frente da página de título – os outros, com as minhas notas, no fim? Concordas?

**Isto explica, creio eu, a dificuldade em obter a localização correta da igreja. W. S. consegue lembrar-se, quando está realmente interessado.*
† O dístico final é:
Assim gozamos a glória do sol,
Numa afinidade segura, pois somos um só.
"Nós" significa Oxford e Isabel, e "sol" significa "filho".
‡ Oxford quer dizer que os três comunicadores estiveram presentes nesta sessão. Habitualmente, não estavam mais do que dois.

E. O. Sinto que os três sonetos, se tiverem algum valor, não devem ser separados; são uma sequência. Se colocar o último em primeiro lugar, destruiria o sentido.

P. A. Concordo; e farei como sugere. Observo que as palavras "chama sagrada" no Soneto I também aparecem no último soneto, o 153, da* edição original. Isso foi intencional? Refere-se a Southampton?

E. O. Sim, foi totalmente intencional. Southampton é a alma de todos os sonetos.

P. A. A palavra "sol", no dístico final do último soneto, significa "filho", como em alguns dos seus sonetos originais — por exemplo, o 33? †

E. O. Filho; sim, concordo. Mas, ao mesmo tempo, que fique "sol" no texto.

P. A. Certamente. Suponho que o motivo do sol representa a Majestade, tal como acontece no seu Ricardo II?

E. O. Sim; uso o motivo do sol apenas para aquilo que é mais elevado.

P. A. O seu último soneto sublinha que agora escreve sobre seres, incluindo-se a si próprio, que habitam o mundo espiritual?

E. O. Sim, escrevo agora a partir de uma esfera diferente; e pode ser que os meus sentimentos tenham mudado; mas estão mais exaltados do que diminuídos!

P. A. Vi recentemente, em Londres, as duas partes de Henrique IV em palco. Teve grande participação nessas duas peças?

E. O. Tive alguma participação. Renova-se automaticamente com o uso continuado.

W. S. tem razão em reivindicar Falstaff. Inteiramente n'As Alegres Comadres, menos na segunda parte [de Henrique IV], e ainda menos na primeira parte. A maior parte das peças era de W. S. Não havia outros que pudessem ser considerados colaboradores.

P. A. E quanto aos textos de Ricardo II e III? Pelas notas sobre o que chamámos o MS. Northumberland, parece que Bacon tinha os textos em sua posse. É verdade?

E. O. Os manuscritos estavam na posse de Bacon.

P. A. Disseram-me, várias vezes, que fui encarnado na era isabelina. Perguntei ao Lorde Verulam sobre a minha identidade; e fui remetido para si.

E. O. Estou bastante convencido de que foi reencarnado; e vou dar-lhe a sua identidade. Antes de o fazer, deixe-me dizer: a mesma alma e carácter não regressam, mas o tipo regressa e repete-se em várias gerações. Tem alguma suspeita de quem representa?

**A décima segunda linha do primeiro soneto ditado por Ox. diz:*
Uma chama sagrada és tu, que nunca morre.
A quinta linha do Soneto 153 original diz:
Que foi tomada do sagrado fogo do amor.

† "Mesmo assim o meu sol brilhou certa manhã."

‡ Aqui temos a explicação para o facto de Falstaff ser muito mais intelectualmente autoritário em Henrique IV, Parte I, do que na Parte II — porque a influência de Oxford é forte. Compare-se o discurso sobre a "honra" com o discurso sobre as "virtudes do vinho". O cavaleiro é menos intelectual e mais sensorial n'As Alegres Comadres, onde Oxford teve apenas uma pequena participação. W. S., como Bacon nos disse, não escrevia, fundamentalmente, nem como escritor nem como pensador, mas sempre com a eficácia cénica em mente. Veja-se acima, p. 129.

P. A. Não, não tenho. Mrs. Cooke disse que eu estava ligado, de alguma forma, a William Wykeham, e que era Rosacruz, ou tinha alguma ligação com isso.

E. O. Aí não tem razão. Ela estava enganada; mas pode associar-se à família Sydney. Não é uma repetição, mas quase. Sydney! Philip Sydney e você são muito próximos em tipo.

P. A. Obrigado, muito interessante. E suponho que a minha facilidade com assuntos isabelinos se deve à memória, mesmo que seja inconsciente?

E. O. Sim, precisamente.

P. A. Relativamente a informações sobre o Fólio. Conseguiu estabelecer contacto com Lady Pembroke?

E. O. Tentei; falei. Ela não virá hoje. Diga-me as suas perguntas.

P. A. Além do financiamento, qual foi a participação dela na produção do Fólio?

E. O. Não interferiu no texto. No entanto, fez sugestões de grande valor.

P. A. Reuniam-se todos ocasionalmente em Wilton Place?

E. O. Sim, era um local de encontro muito apreciado. Despeço-me de si, e expresso-lhe a minha gratidão.

25 DE OUTUBRO DE 1945

Johannes. Oxford.

P. A. É um prazer tê-lo de novo, Lorde Oxford. Sobre os sonetos que escreveu para mim, foi sugerido, como sabe, que um deles fosse usado como frontispício do livro; mas não devemos usar nenhum dos três sequenciais. Poderia escrever um soneto único para esse fim especial?

E. O. Tive essa ideia na minha mente, captada da sua, penso eu. Vou tentar ditar outro soneto. Deverá ser sobre um tema diferente, para que possa servir de frontispício. Pode sugerir algo?

P. A. Concordo que evitemos Southampton e a Rainha. Que tal as suas relações secretas com W. S. e, em particular, o valor da Verdade?

E. O. Não. Pensei que talvez abordasse o túmulo. Vou tentar, e se não conseguir, isso mostrará que os três primeiros esgotaram as minhas capacidades.*

P. A. Obrigado. Agora, se faz favor, uma pergunta sobre a sua infância. O seu pai, o 16.º Conde, tinha a sua própria companhia de actores no Castelo de

Hedingham.† Consegue lembrar-se deles, como é sugerido em Hamlet, quando Yorick costumava levar o jovem Príncipe às cavalitas?

E. O. Tinha um enorme interesse nos actores; mudaram completamente a minha vida. Tinha cerca de doze anos, creio eu.§

P. A. Qual era a sua opinião sobre Burbage no papel de Hamlet? Aprova a sua interpretação?

**Lorde Oxford não falhou. No dia 1 de Novembro recebi de Mrs. Dowden o soneto que serve de frontispício a este volume — "Veio lentamente e com dificuldade" (H. D.).*
† Ver Ward's Oxford, pp. 10, 204-5.
‡ Ham., V, i: Ham. (segurando o crânio de Yorick):
Levou-me às cavalitas mil vezes.
§ O pai de Oxford morreu quando Edward de Vere tinha doze anos. Tornou-se então pupilo da Coroa, sob a tutela de Burleigh (1562), com quem viveu até ao casamento.

E. O. Não aprovei inteiramente a sua interpretação. Era capaz de dizer as suas falas; mas fazia de Hamlet uma personagem vigorosa, com um propósito, o que, evidentemente, não era a minha intenção.*

P. A. Poderia comentar alguma cena em particular — por exemplo, a cena da peça?

E. O. Foi demasiado enérgico na cena da peça. Na plataforma estava melhor,† e foi excelente no último ato.

P. A. Aprovou-o na cena do quarto com a rainha Gertrudes?

E. O. Foi demasiado violento! É uma cena difícil; pois Hamlet está cheio de dor e arrependimento pela cegueira da mãe.‡

P. A. Não achava que os papéis femininos davam muito trabalho, tendo apenas rapazes para os desempenhar?

E. O. Sim; nunca conseguiam dar sentimento aos papéis — nunca compreenderam Ofélia, por exemplo.

P. A. Acredito bem! Alguma vez escreveu papéis femininos a pensar num determinado rapaz ator?

E. O. Sim. Viola. Tive sorte no rapaz que desempenhou esse papel.

P. A. Que tipo de trajes eram normalmente usados?

E. O. Usavam geralmente trajes isabelinos; mas, de vez em quando, introduzia-se uma túnica solta, sem época definida.

P. A. As peças mais imediata e explicitamente contemporâneas, como Muito Barulho por Nada e Medida por Medida, seriam, suponho, sempre representadas com traje isabelino?

E. O. Quase sempre com trajes isabelinos.

P. A. Mas Júlio César, por exemplo?

E. O. Essa era representada com trajes romanos.

P. A. Quando discutimos Romeu e Julieta, há algum tempo, disse-me que talvez um dia me contasse mais sobre a sua avó, Elizabeth Trussell, de quem há uma referência nessa peça. Seria interessante saber mais sobre ela.

E. O. Era uma mulher de espírito muito vivo, curiosa sobre assuntos fora do seu alcance; muito interessada no trabalho dos dramaturgos do seu tempo; nada doméstica; e, no geral, uma pessoa infeliz.

P. A. Meditei várias vezes junto ao seu túmulo na igreja de Castle Hedingham. Conhece bem essa igreja!§

E. O. Sim, conheço bem o seu túmulo. Só me lembro dela como uma velha muito inquieta, que não me dava atenção. Tinha interesse em peças.

P. A. Sobre esses Mermaidens que serviram de inspiração a Falstaff — o Capitão Dawtrey foi um dos principais originais?

E. O. O Capitão Dawtrey era um homem extremamente divertido e, em grande parte, foi Falstaff. A personagem era original na sua totalidade. ‖

** Hamlet é, em grande parte, o próprio Oxford, que, como me disse na nossa primeira conversa, "não era uma pessoa vigorosa".*
† Ou seja, as cenas com o Fantasma, na plataforma do Castelo de Elsinor.
‡ A melhor interpretação desta cena, neste século, foi a de Forbes Robertson, que realçou de forma notável os aspectos aqui mencionados por Oxford.
§ As figuras jacentes dos avós de Oxford, o décimo quinto Conde e a Condessa, encontram-se no túmulo da Igreja de St. Nicholas, em Castle Hedingham, a casa ancestral dos de Vere.

‖ *Um comentário esclarecedor para outros papéis também. Construído aos poucos a partir de vários originais, Falstaff torna-se, por fim, uma criação original. Este é o trabalho do dramaturgo e do romancista.*

P. A. Disse-me, recentemente, que certos dos seus contemporâneos consideravam as suas peças prejudiciais. Prejudiciais para quem, e de que modo?

E. O. Prejudiciais para o público — indecorosas!

Não eram indecorosas, salvo

em pequenas passagens. Nunca valorizei esse tipo de humor.*

P. A. E quanto ao que chamamos os “maus quartos”? Romeu e Julieta, As Alegres Comadres, Hamlet, etc. Como surgiram?

E. O. Foram impressos de forma descuidada e apressada, para ocasiões especiais, e foram um grande incómodo para todos nós.

P. A. Suponho que alguns dos actores estiveram por trás disso?

E. O. Foram impressos a pedido dos actores, reunidos principalmente a partir dos textos escritos dos próprios actores.†

P. A. W. S., manifestamente, era um actor muito melhor do que temos suposto. Consegue explicar como é que os únicos papéis tradicionalmente atribuídos a ele são o de Old Adam e o Fantasma em Hamlet?

E. O. W. S. era um actor versátil, mas pouco inclinado a actuar. Muitas vezes era chamado quando não havia outros disponíveis; mas não por vontade própria. Não queria estar em palco. Ele criou o palco.

P. A. Sabia falar línguas estrangeiras — grego, latim, francês?

E. O. W. S. sabia algumas palavras de latim; nada de grego. Sabia um pouco de francês.

P. A. Conseguiria ler a história de Hamlet em Belleforest, por exemplo?

E. O. Sim, a ideia; mas leria em tradução.§

P. A. Quando Lady Pembroke, por volta de 1603, escreveu ao Rei Jaime convidando-o para uma representação de Como Gostais em Wilton House, acrescentou: “O homem Shakespeare está aqui.” Referia-se a si ou a W. S.? ‖

E. O. Referia-se a W. S. A representação realizou-se. W. S. não foi e recusou actuar.

P. A. Não tinha boas relações com os Sidneys?

E. O. Sim, tinha boas relações exteriores, mas nunca se deixou usar como joguete da aristocracia.

P. A. Temos a tradição de que Lord Southampton deu uma vez mil libras a W. S. Esta história é verdadeira?**

E. O. Isso esteve relacionado com uma representação especial no Globe, em que Southampton participou como actor. Ficou tão satisfeito que ofereceu essa quantia ao teatro.

P. A. Qual era a peça?

E. O. Perdições de Amor. Representou Moth — [foi] em 1594.††

**As passagens indecorosas são, sem dúvida, obra de W. S., ou de algum outro homem do teatro (?).*
† Se não tinham o texto do actor para os ajudar, ou se não havia actor que tivesse feito o papel, o quarto era proporcionalmente pior. Hamlet, Q. I, é, evidentemente, baseado em textos ou memórias de actores; mas foram usadas transcrições taquigráficas para obter certas cenas.
‡ Cf. Bacon sobre este tema, no seu prólogo aos guiões.
§ A nossa peça Hamlet foi adaptada da história de Hamlet nas Histoires Tragiques de Belleforest.
‖ *A carta original perdeu-se infelizmente nos papéis de Pembroke, em Wilton House.*
¶ *Vários guiões sublinham a robusta independência de carácter de W. S.*
*** A tradição é de Rowe (1709).*
†† Identifiquei há muito Southampton como o original histórico de Moth. Todas as quatro letras estão no seu nome.

P. A. Fenton, que o representa em As Alegres Comadres, é descrito como tendo uma verruga por cima de um olho. Este pequeno detalhe é verdadeiro ou imaginado?

E. O. Bem, sim; tive uma verruga, que desapareceu nos meus últimos anos.

P. A. Posso perguntar-lhe qual é, para além de me ajudar, o seu trabalho ou ocupação atualmente?

E. O. O meu trabalho pode ser descrito como fazer música com palavras. Estou muito feliz, e agora escrevo com verdadeiro propósito.

P. A. No nosso entender, sempre o fez. Sabe a opinião que este mundo tem das suas peças — o auge da realização no seu género?

E. O. Agora escrevo com um propósito mais elevado. As minhas peças eram também de Shakspere.

P. A. Ainda escreve peças, ou apenas poesia?

E. O. Mais poesia, mas também peças. Adeus. Vou tentar o soneto e Deus está do seu lado, pois a sua história é verdadeira! — OXFORD.

TRÊS SONETOS SHAKESPEAREANOS

Aqui estão os comentários feitos, respectivamente, pelos meus três comunicadores isabelinos, acerca dos três sonetos shakespear(e)anos ditados, a meu pedido, por Lorde Oxford a Mrs. Dowden, que, no entanto, os escreveu em intervalos curtos, na minha ausência e sem o meu conhecimento.†

9 DE AGOSTO DE 1945

VERULAM. Tenho estado em consulta com Oxford e William Shakspere. Decidimos que um soneto ao modo dos sonetos originais seria uma prova que talvez fosse aceite até em tribunal. Por isso, Oxford influenciou a mente da sua escritora e produziu o poema. Foi escrito no momento em que foi registado. Oxford tentou, tanto quanto possível, alinhar-se correctamente com o seu trabalho anterior.

W. S. Isso [a escrita do primeiro soneto] foi desejo de Verulam. Ele quis, tanto quanto possível, dar uma prova que fosse aceite por uma mente jurídica.

(A 14 de Agosto, quando dois dos três sonetos já tinham sido escritos, P. A., estando com Mrs. Dowden, agradeceu calorosamente a Lorde Oxford o que fizera.)

OXFORD. Os sonetos foram escritos no momento em que foram ditados. Fico contente que sinta que a minha mão ainda sabe comandar uma rima. Tive grande prazer em escrevê-los. Estes poemas vão suscitar muitas perguntas. Imagino que irão pôr fim ao livro.

**As Alegres Comadres, I, iv:*
Mrs. Quickly. Não tem vossa senhoria uma verruga por cima do olho?
Fenton. Sim, tenho! Que tem isso?

† Mrs. Dowden não é poetisa. P. A. é um escritor mediano de canções e poesia ligeira; mas nem ele, nem Mrs. Dowden, poderiam ter escrito estes sonetos. Os sonetos foram escritos espontaneamente, enquanto Mrs. Dowden estava sentada sozinha. Ver pp. 195-96.

P. A. Tem sido mais do que generoso; mas, se um dia conseguir, dar-nos um terceiro soneto seria excelente. Lembra-se, em Noite de Reis, “O terceiro paga por todos.”

(O terceiro, e mais perfeito, soneto foi recebido por P. A. de Mrs. Dowden a 20 de Agosto. A 5 de Setembro, para surpresa de P. A., Oxford manifestou-se inesperadamente.)

OXFORD. Venho agradecer-lhe o apreço que demonstrou pelos meus sonetos e explicar como e porquê foram escritos. Escolhi o tema, porque queria que os sonetos fossem reconhecíveis. Senti que, se escrevesse fora dele, enfraqueceria a nossa causa. Achei difícil, porque os versos me vinham tal como foram escritos. Não estavam preparados previamente, e fui forçado a fazer pausas quando a forma de um novo verso surgia. A escritora tem um ouvido rápido e certeiro; mas nem sempre compreendia bem as palavras; e eu repetia até serem feitas alterações. Estou completamente seguro de que nenhuma palavra foi registada de forma incorrecta, e, pessoalmente, estou totalmente satisfeito com o resultado. “Acho que três são melhores, como prova, do que um grande número. Penso que poderei dar-lhe outras provas à medida que avançarmos.

24 DE SETEMBRO DE 1945

Segue-se a conversa tida entre E. A. e eu próprio:

P. A. Sabe alguma coisa sobre os sonetos que Mrs. Dowden escreveu recentemente?

E. A. Não há qualquer dúvida de que vieram de Edward de Vere. Ele deu-lhos como prova final. São quase uma repetição das suas palavras.†

P. A. Na minha opinião, estão ao nível dos melhores sonetos originais.

E. A. Sim, foram dados lentamente — as palavras foram escolhidas com muito cuidado. Não deve tentar promovê-los de forma alguma. Conte simplesmente a história e insinue que encerram o livro, pois de Vere considerou que estava a dar uma prova final.

6 DE OUTUBRO DE 1945. (Francis Bacon a comunicar.)

F. B. Ele [Lorde Oxford] tinha grande desejo de os escrever [os três sonetos]. Foram compostos no momento em que foram escritos. A mente da escritora foi usada apenas como instrumento; e, por vezes, foi difícil. Penso que são tão bons quanto os melhores de Oxford.

> **T. N. V, I. O bobo, Feste, está a tentar extorquir dinheiro ao Duque Orsino. † E. A. quer dizer, evidentemente, que Oxford está a usar uma terminologia quase idêntica à que tinha usado nos sonetos, escritos algumas décadas e meio século antes.*

NOTAS SOBRE OS TRÊS SONETOS

O principal motivo da poesia de Lorde Oxford, especialmente dos seus sonetos e de Sonho de uma Noite de Verão, foi o seu filho, “Mr. W. H.” da dedicatória dos sonetos, ou seja, Henry Wriothesley, terceiro Conde de Southampton, o Jovem Belo, a quem, com a adição da Dama Negra, a Rainha Isabel, foi dirigida a grande maioria dos sonetos. Ao longo dos sonetos de Shakespeare, a palavra Verdade, e as suas variantes, significam Lorde Oxford (Vere); Beleza significa normalmente a Rainha Isabel; e o Jovem Belo significa Southampton.

Neste primeiro soneto, o poeta rejubila com o facto de, agora que ele próprio e o seu amado rapaz lançaram fora as amarras da carne e habitam o mundo espiritual, ambos serem imortais e para sempre livres dos outrora temidos assaltos da Velhice, do Tempo e da Morte. É muito significativo que as últimas oito palavras deste soneto incluam as quatro palavras Jovem Belo, Beleza e Verdade; todos os três substantivos iniciam-se por maiúscula. Deve recordar-se ainda que estes três — Juventude, Beleza, Verdade — fornecem os temas dos dois primeiros sonetos shakespear(e)anos originais, o primeiro dos quais começa:

From fairest creatures we desire increase.

That thereby beauty’s Rose might never die

Ou seja, os laços com o primeiro soneto da edição de 1600 são aqui manifestamente fortes, tal como também o são com os dois últimos sonetos, 153 e 154, que remetem igualmente para o mesmo trio: Oxford, Isabel e Southampton, e que provavelmente foram escritos pouco depois da visita de Oxford à sua Rainha, em Bath, em Agosto de 1574, quando a Rainha já estava grávida, ou prestes a engravidar dele. No Soneto 153, esse amor por Isabel é descrito, na linha 5, como “uma chama sagrada”; e neste novo soneto, que agora analisamos, o próprio Jovem Belo é descrito como uma “chama sagrada”. Lorde Oxford, portanto, neste soneto que dita do mundo espiritual, utiliza deliberadamente, como E. A. já referiu, “uma repetição das suas próprias

palavras", com o objectivo de fornecer uma prova decisiva da sua vida e identidade continuadas, e das suas mantidas capacidades como poeta lírico.

P. A. A expressão "chama sagrada", no seu segundo soneto, aplica-se a Southampton? E a repetição, ou empréstimo, do seu Soneto 153 original foi intencional?

E. O. Sim, foi totalmente intencional. Southampton era a alma de todos os sonetos.

P. A. A palavra "sol", no dístico final do seu Soneto 3, significa "filho", como em alguns dos seus sonetos originais — por exemplo, 153?

E. O. "Filho", sim, confirmo. Ao mesmo tempo, que fique "sol" no texto.

**Isto é, pode não morrer para Edward Vere.*

P. A. O motivo do sol representa a Majestade, como em Ricardo II?

E. O. Sim; uso o motivo do sol apenas para aquilo que é mais elevado. Escrevo agora a partir de uma esfera diferente, e pode ser que os meus sentimentos tenham mudado; mas estão mais exaltados do que diminuídos.

Na última linha deste primeiro soneto, a palavra "sacramento"—

Sagrado sacramento de Beleza e de Verdade—

significa que Southampton, agora, com os seus pais terrenos, no mundo espiritual, é o símbolo vivo e "sagrado" do amor entre a Rainha Isabel, que é Beleza, e Oxford, que é Verdade. Oxford admitiu nos guiões que Beleza e Verdade, nos seus sonetos originais, costumam representar a sua soberana e a si próprio, Edward de Vere.

Estes factos, e as suas inferências resultantes — convém recordar — não são acaso nem coincidência; fazem parte do plano deliberado de Lorde Oxford para fornecer provas da sua identidade.

O Soneto II prossegue o mesmo tema. O poeta volta a rejubilar-se por, no mundo espiritual, o "triunfante viço" do seu filho não poder murchar, desaparecer ou decair, e por as alegrias partilhadas do seu "supremo paraíso" unirem eternamente o seu amor imortal. As dez últimas palavras do soneto incluem "amor", "juventude", "verdade" e "primavera", das quais as duas últimas podem ser traduzidas pelas palavras 'ere, ou Ver, o latim para primavera.

O Soneto III é o melhor e espiritualmente o mais exaltado do trio, pois Shakespeare, olhando do “céu pejado de estrelas” para este mero átomo do nosso mundo em rotação, maravilha-se de como aquele trago de tão requintado vinho — o seu amor pelo filho — encontrou ali sustento e espaço para viver. Termina, de novo, com o motivo de que nenhum dos dois está mais acorrentado pelos medos e grilhões da Idade ou do Tempo.

Este soneto — seguramente um dos mais belos da nossa língua — iguala, em qualidade poética, os melhores sonetos shakespear(e)anos que possuímos. Espiritualmente, está muito acima deles, como o cântico de uma alma libertada, agora passada das trevas à luz, e cantando, dos céus eternos, um peã de alegria pela união completa e permanente da sua “afinidade” consigo próprio.

Os dois últimos dos sonetos shakespear(e)anos originais, n.ºs 153 e 154 — que são, na verdade, duas versões do mesmo soneto — referem-se, como vimos, com surpreendente franqueza às relações da Rainha com Oxford, em Bath, em Agosto de 1574, e, por inferência, ao subsequente nascimento de Southampton. Nos últimos seis versos do terceiro e último destes nossos novos sonetos shakespear(e)anos, as mesmas três figuras exaltadas — todas já habitantes do mundo espiritual — voltam a ser reunidas. Oxford diz-nos que o seu “amor”, a Rainha, agora esconde “ela própria e a mim” no âmago da alma do seu filho, e que encontra assim a sua “verdadeira via de graça”. Unidos, “numa afinidade segura”, ambos podem gozar, daí em diante, por eras intemporais, “a glória do sol”.

Estas são palavras muito significativas, pois estabelecem imediatamente ligação com o belíssimo 33.º soneto, que começa numa “manhã gloriosa” quando os picos das montanhas são dourados pelo “Olho Soberano” do sol (note-se o duplo trocadilho) e conta como:

Mesmo assim o meu sol brilhou certa manhã
Com todo o esplendor triunfante sobre a minha fronte.

até ser ocultado do pai pela “nuvem da Região”, ou seja, Regina, a Rainha. Além disso, parece indiscutível — e o próprio Oxford confirma-o nos guiões — que o Soneto 33 está estreitamente ligado ao retrato de Ditchley da Rainha Isabel, onde, novamente, o mesmo trio surge, com o mesmo jogo simbólico entre “sun” e “son”.* Assim, o “sol”, no nosso terceiro soneto aqui em análise, é novamente o filho de origem real, o Jovem Belo dos sonetos shakespear(e)anos. Aqui liga-se também o uso frequente da metáfora do sol, no sentido de Majestade, na peça Ricardo II. Assim, por lógica irrefutável, os métodos do autor dos sonetos e peças shakespear(e)anos de há cerca de 350 anos demonstram-se, por provas sucessivas e interligadas, idênticos em pensamento, alusão, estilo e terminologia aos do poeta que, “dos céus pejados

de estrelas", compôs e ditou, verso a verso, estes três sonetos que a minha amanuense assim pacientemente, e correctamente, registou.

Pode, com razão, argumentar-se que o uso da palavra "amor", no género feminino, no nono verso deste terceiro soneto, não tenha de ser necessariamente interpretado como significando a Rainha Isabel. Concordo; mas, após reflexão madura, e após longa familiaridade com as subtilezas das mentes isabelinas, estou convencido de que Oxford se refere aqui à sua Rainha; pois era sua prática habitual velar habilmente as referências à sua soberana, tornando-as "ocultas" em vez de abertas.

Como é escuro o turvo curso do tempo que passa,
Levando em si tanto o vil como o nobre:
Tudo o que é gracioso vai para o olvido,
Tudo o que é belo, precioso e raro,
Enquanto em algum reino dourado tua alma habita
Longe da terra — Imortal, para além do Tempo —
O terror da Morte, nem idade a rastejar obriga
Que tema o teu declínio seguro.
Não, todo o meu amor é teu, em perfeita alegria,
E toda a doçura que em ti reside
A Idade não pode alterar, o Tempo não pode destruir,
Uma chama sagrada és tu, que nunca morre —
Amor imortal, vestido de juventude imutável,
Sagrado sacramento de Beleza e de Verdade.

**Neste retrato simbólico, a Rainha, com o "sol" a brilhar por detrás das nuvens acumuladas sobre a sua cabeça, está de pé sobre o mapa de Inglaterra, com as cidades de Oxford e Southampton aos seus pés. Para confirmação de Oxford, ver pp. 159-160.*

Agora a beleza da tua alma está a descoberto;
No pó jazem os vapores do teu corpo:
Radiante é a tua alma! Castíssima e bela.
Mais clara do que as estrelas que salpicam os céus de verão.
Nada de ti pode murchar ou decair,
Nem a podridão tocar o teu viço triunfante;
Para sempre as nossas almas, sem mais temores,
Contemplarão, seguras, o voo fugaz do tempo.
Meu amor generoso envolve-te por completo.
Não sou avaro, pois tudo te dou;
Em ti tudo o que há no mais alto Céu
É teu e meu, seguro e eterno.

Assim, entrelaçados, em perfeito amor e verdade,
Perdura a nossa primavera e a nossa juventude sem fim.

Quando dos céus pejados de estrelas contemplo tudo à volta,
E meço a estreiteza da Terra,
Pequena como um átomo submerso pela luz do sol.
Maravilho-me de como em tão exígua morada
O meu amor por ti encontrou sustento e espaço;
O vinho estava demasiado contido, a taça demasiado pequena;
O meu precioso trago transbordou o pequeno espaço,
Perdeu todo o seu perfume, logo secou.
Agora o meu amor encontrou o seu verdadeiro caminho de graça:
Bem fundo na tua alma, ela esconde-se, a si e a mim
Aqui não há medo do tempo, nem rasto de idade:
Para sempre livres das amarras restritivas —
Assim gozamos a glória do sol,
Numa afinidade segura, pois somos um só.

MENSAGEM DE DESPEDIDA DE WILLIAM SHAKSPERE

P. A. Tem alguma mensagem final para os leitores?
W. S. Sim, pode afirmar que o silêncio mantido foi mais por Oxford do que por mim. Não tinha gosto pelo mistério, excepto nas minhas peças. Nós dois somos Shakspere; e há demasiado tempo carrego o peso do trabalho de dois homens. Fico satisfeito por levantar o véu e mostrar-vos o verdadeiro dramaturgo e poeta juntos. Sim, pode publicar o que disse.

EPÍLOGO POR LORD OXFORD

Aqui segue um cortejo de pessoas que passam para o abismo do tempo. Uma grande Rainha lidera a distinta companhia; e atrás dela pode ver alguns que, no seu tempo, foram conhecidos como cortesãos, nobres, poetas e actores; aqueles que humildemente tentaram alegrar Sua Majestade. Há um jovem belo a quem deve prestar atenção; pois atrai todos os olhares, tanto pela graça como pela beleza. E agora vêem-se dois, lado a lado. São um poeta, que é também um poderoso dramaturgo, e um poeta que era apenas poeta, nada mais. Estes dois estão ligados; pois a inspiração de um foi também a inspiração do outro.

**W. S. como poeta. A 16 de Agosto de 2016, D. A. perguntou a Lord Oxford sobre a descrição de W. S. como poeta. Oxford respondeu: "Ele (W. S.) tinha em si os elementos de um poeta trágico."*

Assim, vós que observais esta ilustre companhia passar, podeis perguntar — se agora se revela a verdade — porque ficou ela enterrada durante quase trezentos e cinquenta anos? O poeta responde: Era justo e apropriado que a sombra pairasse sobre esta união de penas; pois outros na nobre companhia poderiam ter sofrido se a verdade fosse proclamada. E agora a Inglaterra teve o seu Shakspere, e tê-lo-á para sempre, sem perguntar quem é o rosto na sombra.

Tereis a graça e bondade de ler o livro que precede este epílogo e perdoar aos que já partiram por voltarem a manifestar-se. Curvam-se com humildade perante o povo de Inglaterra — e adeus!